J. Sittard.

Studien und Charakteristiken.

**

Künstler Charakteristiken

Aus dem Konzertsaal.

Studien und Charakteriſtiken.

Von

Joſeph Sittard.

II.

Künſtler-Charakteriſtiken.

Aus dem Konzertſaal.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

426147

Künſtler-Charakteriſtiken.

Aus dem Konzertſaal.

Von

Joſeph Sittard.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der Verlagsanſtalt und Druckerei Actien-Geſellſchaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Inhalt.

Seite

Künſtler-Charakteriſtiken.

Wagner und Liszt 3
Robert Schumann 37
Ferdinand David und die Familie Mendelsſohn-Bartholdy 49
Hans v. Bülow als Dirigent und Pianiſt 66
Marcella Sembrich 86
Hermann Winkelmann 94
Eduard Marxſen 102
Johannes Brahms als Symphoniker 106

Aus dem Konzertſaal.

Eine neue Symphonie von Rubinſtein 121
Achilleus von Max Bruch 126
Prinz Reuß und ſeine Symphonie 132
Peter Tſchaïkowsky als Orcheſterkomponiſt 138
Anton Bruckner und ſeine ſiebente Symphonie 146
Sigurd, Konzertepos von Arnold Krug 154

Künſtler-Charakteriſtiken.

Wagner und Liszt.

I.

„Überall und immer ſorgend für mich, ſtets ſchnell und entſcheidend helfend, wo Hilfe nötig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünſche, mit hingebendſter Liebe für mein Weſen ward Liszt mir das, was ich nie zuvor gefunden, und zwar in einem Maße, deſſen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in ſeiner vollen Ausdehnung uns wirklich umſchließt.“

Das waren die Worte Richard Wagners, mit welchen er vor Jahren ſeinen Freund und alles was er ihm geweſen und geworden, öffentlich anerkannte. Und wahrlich, wenn wir die Briefe Liszts aus den Jahren 1841—61 an den Schöpfer und Begründer des modernen Muſikdramas leſen, dann lernen wir erſt recht den edlen Menſchen ſchätzen, deſſen ſelbſtloſem Weſen jede Engherzigkeit ferne lag, welcher für das von ihm anerkannte Schöne und Gute in der Kunſt mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit und mit Hintanſetzung der eigenen Intereſſen ſtets eingetreten iſt. Was er Wagner in der trübſten Zeit ſeines Lebens geworden, wie er ihn immer wieder getröſtet, aufgerichtet und zu ſtetem neuen Schaffen ermutigt, das beweiſt der Briefwechſel zwiſchen beiden Männern,

welcher kürzlich erschienen ist,[1] in rührender Weise. Dem ruhigen, überlegenden und bei aller Wärme des Gemüts doch weltklugen und besonnenen Wesen Liszts, der selbst dem Freunde gegenüber über die Angelegenheiten, welche ihn persönlich berührten, immer eine gewisse Zurückhaltung beobachtete, enthüllt sich Richard Wagner auch in seinen Briefen als ein unruhiger Feuergeist, welcher rückhaltslos und rücksichtslos die ihn gerade beherrschenden und bewegenden Stimmungen und Eindrücke zum Ausdruck bringt, unbekümmert darum, ob er nicht im nächsten Augenblicke schon das Gesagte bereut und beruhigendes Öl in die aufgeregten Wogen zu gießen versucht. Wagner konnte niemals seine Gefühle verstellen, er konnte nicht heucheln, er gab sich stets gerade, offen und ehrlich; daß es nicht immer ohne innere Widersprüche in seinem Thun und Denken abging, ist bei einer solch' sanguinisch-cholerischen Natur nur zu begreiflich. Aber in einem Punkte ist er sich stets gleich und konsequent geblieben: in seinen idealen Anschauungen über die dramatische Kunst, ihre Ziele und Zwecke. Hier gab es für ihn keine Konzessionen, keine Rücksichten; der sich vorgesetzten Lebensaufgabe ist er auch in den trübsten und verzweifeltsten Tagen seines Lebens niemals untreu geworden. Ja, er war so überzeugt von der hohen Mission, die er zu erfüllen hatte, daß er es mehr wie einmal an Liszt ausspricht, es sei Pflicht seiner Verehrer und Freunde, ihm eine sorgenlose Existenz zu schaffen, damit er sein Lebenswerk, die Nibelungen, in ungestörter Muße schaffen und vollenden könne. Wenn wir uns in den Charakter Wagners hineindenken und mit ihm zu fühlen vermögen, so können wir ihn unmöglich hierin der Arroganz zeihen; er war eben so ganz erfüllt von seiner reformatorischen Aufgabe, so ganz über-

[1] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2 Bände. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

zeugt von der Notwendigkeit der totalen Umgestaltung und Neugestaltung des Musikdramas, daß er vollständig berechtigt zu sein glaubte, ein solches Verlangen stellen zu können. Und der Glaube an seine Mission hat ihn in aller Trübsal des Lebens nicht verlassen, und was er prophetischen Blickes vorausgesehen, ist im Jahre 1876 in schönste Erfüllung gegangen.

So viele innere Widersprüche der Charakter Wagners enthält, man lernt doch auch den Menschen in ihm liebgewinnen, wenn man seine Briefe aufmerksam durchliest und nicht immer bereit ist, einzelne Äußerungen mit dem Maßstab des Philisters zu bemessen. Ja, wir haben aus ihnen sogar den Eindruck gewonnen, daß Wagner im tiefsten seines Gemüts etwas kindliches besaß, etwas von jener Siegfriednatur, die er uns so herrlich geschildert hat. Ist es nicht rührend, wenn er zu einer Zeit, da er nicht einmal einen Kopisten bezahlen konnte, an Liszt von Zürich aus am 28. Juni 1857 schrieb: „Mit Härtels werde ich nun keine Not mehr haben, da ich mich endlich dazu entschlossen habe, das obstinate Unternehmen der Vollendung meiner Nibelungen aufzugeben. — Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm Abschied genommen; er ist dort besser dran, als anderswo." Ein tiefes und wahres Gemüt spricht aus diesen Zeilen.

Wagner war von Haus aus keine revolutionäre Natur, er hoffte nur durch eine Reform der politischen und sozialen Verhältnisse auf freiem Boden ein neues Fundament für eine im deutsch-nationalen Sinne zu erfolgende Umgestaltung der Kunstzustände zu organisieren. Wagner hat in den Dresdener Maitagen des Jahres 1849 nicht auf den Barrikaden gestanden, aber die musikalische Direktion der

Revolution hatte er übernommen; er leitete die Signale und die Sturmglocken, organisierte aber auch den Zuzug von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an. Dem Standrecht oder dem Zuchthaus entgingen er und Semper nur durch die Flucht, nachdem das Kaiser Alexander-Regiment von Berlin der Revolution ein schnelles und blutiges Ende bereitet hatte. Daß auch die Demütigungen, welche Wagner in Dresden in reichstem Maße zu erleiden hatte, zur Bitterkeit seiner Stimmung nicht wenig beitrugen, geht aus mehreren Briefen hervor. So schreibt er am 20. Februar 1849 an Liszt: „Gerade jetzt, in derselben Woche, in der Sie meinen „Tannhäuser" in Weimar aufführten, erlitt ich von meinem hiesigen Intendanten so niederträchtige Beleidigungen, daß ich mehrere Tage mit mir kämpfte, ob ich es länger ertragen sollte, um des Bissen Brotes willen, den mir mein Dienstverhältnis zu essen gibt, mich länger der nichtswürdigsten Behandlung auszusetzen, und nicht lieber alle Kunst fahren zu lassen, mein Brot mit Tagelohn zu verdienen, um nur nicht länger dem Despotismus der boshaftesten Ignoranz ausgesetzt zu sein." Spricht aber nicht wieder das echt deutsche Gemüt aus ihm, wenn er, kaum einige Tage nach der Flucht, aus Paris schreibt: „Wie ein recht verzogenes Kind der Heimat rufe ich aus: Ach säße ich daheim in einem kleinen Hause am Walde und dürfte dem Teufel seine große Welt lassen, die ich im besten Falle gar nicht einmal erobern möchte." Er gedenkt einen Artikel über das Theater der Zukunft zu schreiben: „Ich verspreche Dir, darin die Politik möglichst ganz beiseite zu lassen und insofern Dich und Niemand zu kompromitieren; aber was die Kunst und das Theater betrifft, da erlaube mir mit möglichstem Anstand so rot wie möglich zu sein, denn uns hilft keine andere Farbe als die ganz bestimmte." Im Übrigen „liege Paris centnerschwer auf ihm, und er blöke oft wie ein Kalb nach

dem Stalle und nach dem Euter der nährenden Mutter.“ Seine Barschaft schwindet immer mehr, und wenn er die heißen Tage aufsteigen sieht, die ihm in den leeren Magen scheinen sollen, dann bemächtigen sich seiner oft Spitzbubengedanken. Ueber seine Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstande spricht sich Wagner ganz offen aus; dieselbe sei aus Gründen geschehen, welchen jener lächerlich fanatische Charakter fern liege, der in jedem Fürsten einen verfolgungswürdigen Gegenstand erblicke. „Du kennst den bitteren Quell der Unzufriedenheit, der mir aus der Ausübung meiner geliebten Kunst entsprang, den ich mit Leidenschaftlichkeit nährte und endlich auf jedes Gebiet überströmen ließ, dessen Zusammenhang mit dem Boden meines tiefen Mißmuts ich entdecken mußte. Aus ihm entwickelte sich der heftige Drang, der sich darin ausdrückt: es muß anders werden, so darf es nicht bleiben.“ Liszt suchte auch hier beruhigend auf ihn einzuwirken. „Weg mit den politischen Gemeinplätzen, dem sozialistischen Gallimathias und den persönlichen Zänkereien. Aber guten Mut, kräftige Geduld, und arbeiten mit Händen nnd Füßen, was Dir nicht schwer sein wird bei dem Vulkan, den Du in Deinem Gehirn besitzest.“ Er schickt ihm 300 Francs, um sich nach Zürich zurückziehen zu können.

Rührend ist die Liebe und treue Anhänglichkeit an seine Frau, die aus allen Briefen Wagners spricht, und ein psychologisches Rätsel dünkt es uns, daß er diese brave Frau, die ihm in den schwersten und traurigsten Jahren seines Lebens eine so treue und aufopfernde Gefährtin war, nach 25jährigem Zusammensein von sich stoßen konnte. Wir haben diese traurigen Irrgänge seines Charakters und Gemüts hier nicht näher zu untersuchen; halten wir uns an den Wagner, der sich in seinen Briefen so schön seines braven Weibes erinnert.

Wagners Gattin war die frühere schöne und talentvolle erste tragische Liebhaberin des Magdeburger Theaters,

Minna Planer, und wie aus ſeinen Briefen hervorgeht, hing er mit Liebe und inniger Zärtlichkeit an ihr, und gewiß war dieſelbe dieſer Liebe nicht unwert. Wie ſehnt er ſich nach ſeiner Flucht nach ihr, nach der Häuslichkeit, und wie dankbar iſt er Liszt, als dieſer es ermöglicht hatte, daß in Zürich die Wiedervereinigung der beiden Gatten erfolgen konnte. „O liebſter Freund — heißt es in einem Briefe aus Zürich — Dir iſt ja an meinem Beſten, an meiner Seele gelegen: an meiner Kunſt! Sieh, ich hänge an keiner Heimat, aber ich hänge an dieſer armen, guten, treuen Frau, der ich faſt noch nichts als Kummer bereitet habe, die ernſt ſorgend und ohne Exaltation iſt, und die doch an mich ungezogenen Teufel ſich ewig gefeſſelt fühlt. Gib ſie mir! dann gibſt Du mir Alles, was Du mir je wünſchen möchteſt, und — ſieh — dafür würde ich dir dankbar ſein!“ Und an einer anderen Stelle ſchreibt er: „Ich kann betteln — ich könnte ſtehlen, um jetzt meine Frau, wenn auch nur auf kurze Zeit, heiter zu machen.“ Das war im Jahre 1849. Sieben Jahre ſpäter, als die Not in Zürich wieder einmal ihre höchſte Höhe erreicht hatte, verſichert Wagner ſeinen Freund: „Meiner Frau zu Liebe habe ich beſchloſſen auszuhalten.“

Liszt war immer der Helfer aus der Not, der ſelbſtloſe Berater und werkthätige Freund. Und es mag nicht immer eine leichte Aufgabe geweſen ſein, den vielen und mancherlei Wünſchen Wagners zu entſprechen. Freilich ſtand es mit den pekuniären Verhältniſſen des Letzteren in der erſten Zeit ſeines Pariſer Aufenthalts troſtlos. „Soll ich in die Zeitung ſchreiben: „ich habe nichts zu leben, wer mich lieb hat, gebe mir etwas?“ ich kann es um meiner Frau willen nicht, ſie ſtürbe vor Scham. — O welche Not es doch iſt, ſo einen Menſchen wie mich in der Welt unterzubringen! — Will nichts fruchten, ſo gibſt Du vielleicht ein Konzert für einen verunglückten Künſtler? — Sieh zu, lieber Liszt, und

vor allem denke daran, mir recht bald etwas — etwas Geld zuzuſchicken; ich brauche Holz und einen warmen Überrock, da meine Frau den alten, ſeiner Dürftigkeit wegen, gar nicht erſt mitgebracht hat.“ Liszt ſucht ihn zu tröſten, er möge ſich bis Weihnachten zu behelfen ſuchen, denn ſein Beutel ſei augenblicklich auch leer, und ehe er an ſeine eigene Perſon nur denken dürfe, müßten ſeine Mutter und ſeine drei Kinder in Paris anſtändig verſorgt ſein.

Am 28. Auguſt 1850 fand die erſte Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar unter Liszts Leitung ſtatt. Wie gern wäre Wagner zu den Proben und der Aufführung hingeeilt. Allerlei Pläne hatte er Liszt vorgeſchlagen; er wollte ein Gnadengeſuch einreichen, damit ihm geſtattet werde, der Aufführung beizuwohnen; er dachte ſogar daran, inkognito hinzureiſen. Doch Liszt riet ihm von allen unvorſichtigen Schritten ab; ſeine Rückkehr nach Deutſchland ſei zur Zeit eine vollſtändige Unmöglichkeit. Es handele ſich darum, ihm verſtändig und würdig zu dienen; dies würde aber nicht geſchehen, wenn man Schritte riskierte, welche unfehlbar keinerlei günſtiges Ergebnis erzielen könnten. Mit um ſo größerer Spannung werden Liszts Briefe über den Erfolg der Proben erwartet. „Ich nehme mich zwar heftig zuſammen und laſſe es niemand um mich merken — ſchreibt Wagner —, aber Dir ſage ich es, meine Wehmut iſt groß, mein Werk unter Deiner Leitung nicht hören zu ſollen.“ Bei der erſten Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar waren verſchiedene Striche vorgenommen worden; hiergegen bäumt ſich Wagners künſtleriſches Gefühl auf, und es iſt von hohem Intereſſe, ſeine darauf bezüglichen Äußerungen an Liszt vom 8. September 1850 zu leſen: „Wird meine neue Oper geſtrichen, ſo wird das Band des Verſtändniſſes in ihr zerriſſen, und weit entfernt davon, ſie zugänglich zu machen, wird meine ganze Richtung — der ſich das Publikum kaum erſchließt — von neuem dieſem

Publikum und den Darſtellern ſelbſt zugeſchloſſen. Das heißt nicht ſiegen, wenn ich mit dem Feinde kapituliere: der Feind muß ſich ergeben, und dieſer iſt — die Trägheit und Schlaffheit unſerer Darſteller, die zum Fühlen und Denken erſt angetrieben werden müſſen. Gewinne ich dieſen Sieg nicht, und muß ich auch diesmal, wo ich einen ſo mächtigen Bundesgenoſſen an meiner Seite habe — wie Dich — kapitulieren — ſo gehe ich in keine Schlacht mehr! Kann mein Lohengrin nur dadurch aufrecht erhalten werden, daß der wohlberechnete künſtleriſche Zuſammenhang in ihm zerriſſen wird, mit einem Worte — daß der Trägheit der Darſteller wegen — geſtrichen werden muß — ſo gebe ich auch die ganze Oper auf — Weimar hat für mich dann nur das Intereſſe wie jedes andere Theater — und ich habe meine letzte Oper geſchrieben." Auch an den Intendanten Herrn von Ziegeſar ſchreibt er, die beſondere Weſenheit ſeiner Werke beſtehe darin, daß ſie ſich als ein in allen Teilen zuſammenhängendes Ganzes, und nicht als ein aus mannigfachen Teilen „zuſammengeſetztes Verſchiedenartiges" darſtelle. Er will nicht durch die Wirkung einzelner Muſikſtücke glänzen, ſondern die Muſik ſei nur „als das geſteigertſte und allumfaſſendſte Ausdrucksorgan" für das zu erfaſſen, was er ausdrücken wollte. Wenn wir uns die damalige prekäre Lage Wagners vergegenwärtigen, ſo müſſen wir die rückſichtsloſe Energie bewundern, mit welcher er für die von ihm als einzig richtig erkannten muſik-dramatiſchen Grundſätze eintrat und lieber auf alles verzichtete, als auch nur eine Konzeſſion zu machen, die ſein künſtleriſches Gewiſſen bedrückt hätte. Dieſer große Zug ſeines Charakters geht durch alle Briefe, und wir werden noch wiederholt darauf zurückkommen.

II.

Im Spätjahr 1850 finden wir Wagner mit ſeiner Arbeit „Oper und Drama" beſchäftigt, in die er ſeine

kunsttheoretischen Ansichten rückhaltlos niederlegte. Das Buch ist mehr angefeindet als gelesen worden, und doch ist die Kenntnisnahme desselben durchaus notwendig, um Wagners Kunstschaffen vollständig zu begreifen. Stoßen wir auch auf manche schrullenhafte Ansichten und Auseinandersetzungen, so hat er doch im allgemeinen mit überzeugender Klarheit und Konsequenz das Wesen des musikalischen Dramas nach allen Seiten hin gründlich beleuchtet. Mitten in der Arbeit überkommt ihn plötzlich wieder der Trieb zum musikalischen Schaffen. Hierzu gebrauchte er jedoch des warmen Sonnenscheins; um ihn herum mußte alles blühen und grünen, die Natur ihr hochzeitliches Kleid angezogen haben. Wie oft finden wir in Wagners Briefen Klagen über die griesgrämigen Herbsttage, über den kalten nebeligen Winter, wo seine musikalische Phantasie ihre schöpferische Kraft versage. „Ach, wenn nur schon Frühling wäre — ruft er in einem Briefe vom 24. Dezember 1850 aus —, und ich endlich wieder vollblütiger dichtender Musiker sein könnte!" Zu jener Zeit beschäftigte ihn auch das Trauerspiel „Siegfried", welches er schon früher gedichtet und nach der „trüben Winterlaune" in Angriff nehmen wollte. Doch kam er von diesem Plane wieder ab, da er einsah, daß mit „Siegfried's Tod" der mythische Stoff nicht erschöpft werden könne, und so entstand fast unwillkürlich „Der junge Siegfried", der Gewinner des Hortes, welcher Brünhilde erweckt, und als die notwendige Voraussetzung „Rheingold" und „Walküre". Um aber ungestört komponieren zu können, brauchte Wagner Geld, und da sollte Liszt wieder helfen, wenn es ersterem auch sichtlich schwer fiel, seinen Freund mit solchen „garstigen Bitten" zu plagen. Für sein Buch: „Oper und Drama" hatte er indessen 100 Thaler Honorar erhalten, und so schöpfte Wagner wieder neuen Mut. „Im Winter verdiene ich mir ein paar Louisd'or mit Symphonie-

Aufführungen — und ſo ſoll mich der Teufel am Ende nicht holen, wenn nur meine Frau ruhig dabei bleibt."

In der Schumannſchen Zeitſchrift war damals ein anonymer Aufſatz über das Judentum in der Muſik erſchienen; Liszt frug vertraulich bei Wagner an, ob er den Aufſehen erregenden Artikel geſchrieben habe. Wagner antwortete: „Du fragſt mich wegen des Judentums. Gewiß weißt Du, daß der Artikel von mir iſt: was fragſt Du mich erſt? Nicht aus Furcht, ſondern um zu vermeiden, daß von den Juden die Frage in das nackte perſönliche verſchleppt würde, erſchien ich pſeudonym. Ich hegte einen lang verhaltenen Groll gegen dieſe Judenwirtſchaft, und dieſer Groll iſt meiner Natur ſo notwendig, wie Galle dem Blute. Eine Veranlaſſung kam, in der mich ihr verfluchtes Geſchreibe am meiſten ärgerte, und ſo platzte ich dann endlich einmal los: es ſcheint ſchrecklich eingeſchlagen zu haben, und das iſt mir recht, denn ſolch einen Schreck wollte ich ihnen eigentlich nur machen. Denn — daß ſie Herr bleiben werden, iſt ſo gewiß, als jetzt nicht unſere Fürſten, ſondern die Bankiers und die Philiſter die Herren ſind." Sein feindliches Vorgehen gegen Meyerbeer ſucht Wagner auf eine eigentümliche Weiſe zu rechtfertigen. Er haſſe ihn nicht, aber er ſei ihm grenzenlos zuwider. „Dieſer ewig liebenswürdige, gefällige Menſch erinnert mich, da er ſich noch den Anſchein gab, mich zu protegieren, an die unklarſte, faſt möchte ich ſagen laſterhafteſte Periode meines Lebens; das war die Periode der Konnexionen und Hintertreppen, in der wir von den Protektoren zum Narren gehalten werden, denen wir innerlich durchaus unzugethan ſind. Das iſt ein Verhältnis der vollkommenſten Unehrlichkeit: Keiner meint es aufrichtig mit dem andern; der eine wie der andere gibt ſich den Anſchein der Zugethanheit, und beide benutzen ſich nur ſo lange als es ihnen Vorteil bringt. Aus der abſichtlichen

Ohnmacht ſeiner Gefälligkeit gegen mich mache ich Meyerbeer nicht den mindeſten Vorwurf, — im Gegenteil bin ich froh nicht ſo tief ſein Schuldner zu ſein als z. B. — B."

Wir können trotzdem Wagners perſönliche Angriffe gegen Meyerbeer, welcher ihn freundlich empfangen und ſich für ihn bemüht hatte, nicht billigen. Er hat dem Manne doch bitter Unrecht gethan, welcher am 13. Oktober 1849 den „Rienzi" als Feſtoper in Berlin einſtudiert, Wagner ſchon 1839 in Boulogne Empfehlungen für Paris gegeben und durch ein Schreiben vom 8. März 1841 an den General-Intendanten von Lüttichau, die Aufführung des „Rienzi" am Dresdener Hoftheater warm empfohlen hatte. „Herr Richard Wagner aus Leipzig", hieß es in dem erwähnten Brief, „iſt ein junger Komponiſt, der nicht allein eine tüchtige muſikaliſche Bildung, ſondern auch viel Phantaſie hat, außerdem eine allgemeine litterariſche Bildung beſitzt und deſſen Lage wohl überhaupt die Teilnahme in ſeinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. Möge der junge Künſtler ſich des Schutzes E. E. zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, ſein ſchönes Talent allgemeiner anerkannt zu ſehen." Etwas anderes iſt es, wenn Wagner ſchreibt, daß er als Künſtler vor ſich und ſeinen Freunden nicht exiſtieren, nicht denken und fühlen könne, ohne ſeinen vollkommenen Gegenſatz zu Meyerbeer zu empfinden und laut zu bekennen. Aber das war gerade der Fehler bei Wagner, daß er den künſtleriſchen Gegenſatz, in welchem er ſich zu irgend einem Muſiker befand, ſofort auch auf den Menſchen ſelbſt ausdehnte. Auch von Mendelsſohn fühlte er ſich durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt. Als Liszt ein Exemplar ſeiner Autobiographie verlangte, wies er ihn auf die „Zeitung für die elegante Welt", in welcher dieſelbe erſchienen war. „Ich kann aber kaum denken" — fährt er fort — „daß Du viel daran finden wirſt, außer die Beſtätigung deſſen,

daß auch ich in meinen Kunſtleiſtungen viel hin und her geirrt habe, und keiner von den Ausgewählten Gottes war, denen (wie Mendelsſohn) die einzig wahre und untrügliche, ſolide Kunſtſpeiſe als Manna vom Himmel in das Maul herabfiel, und die ſomit ſagen konnten: „ich habe mich nie geirrt!“ während wir armen Erdenwürmer eben nur durch Irrtum zur Erkenntnis einer Wahrheit gelangen konnten, die wir nun ebenſo leidenſchaftlich lieben, wie eine errungene Braut, nicht mit dem honetten Anſtande, mit dem man eine von den lieben Eltern uns ausgewählte und im voraus beſtimmte Ehegenoſſin als ſein eigen betrachtet.“

Seine finanzielle Lage war immer noch eine recht deſolate. Am 29. Juni 1851 wandte er ſich an Breitkopf und Härtel, welchen er noch 200 Thaler auf einen Flügel ſchuldig war; er bot ihnen für dieſe Summe die Partitur ſeines Lohengrin an. Sein Wunſch wurde erfüllt. Auch ſonſt ſollte ſich ſeine Lage in nächſter Zeit günſtiger geſtalten. Ein glücklicher Vermögensfall der ihm befreundeten Familie R. (Ritter) war auch ihm zugute gekommen, und voller Zuverſicht ſchreibt er Liszt, daß er nunmehr ruhig und von materiellen Sorgen ungeſtört ſeinem künſtleriſchen Schaffen obliegen könne. Mit neuem Mut geht er an ſein Lebenswerk, an die Nibelungen, und Liszt ſäumt keinen Augenblick, ihm ſeine Freude über dieſen Entſchluß auszuſprechen. „Die Aufgabe, das Nibelungen-Epos zu einer dramatiſchen Trilogie zu formen und zu komponieren iſt Deiner würdig, und ich hege nicht den mindeſten Zweifel über das monumentale Gelingen Deines Werkes.“ Freilich tönt der Schmerz immer wieder durch ſeine Briefe, ſeinen Lohengrin, über deſſen Aufführungen in Weimar ihm Berichte voller Enthuſiasmus zukommen, nicht ſelbſt hören zu können. Das traurige Gefühl, ſeinen Kunſtſchöpfungen gegenüber zu dem Looſe der Taubheit und Blindheit verurteilt zu ſein, übt eine nieder-

ſchlagende Wirkung auf ihn aus; „wenigſtens wird mir durch die vorhandene Unmöglichkeit, meine Werke ſelbſt aufgeführt zu hören und zu ſehen, die Anregung zu neuem Schaffen in ſo wehethuender Art erſchwert, daß ich faſt nur mit Schmerz und einem unausſprechlich bitteren Gefühle an die Ausführung neuer Werke zu denken vermag.“ Doch ſchon am 16. Juni 1852 hofft er in 14 Tagen mit der Dichtung der „Walküre“ fertig zu ſein; im ganzen hatte dieſelbe ihn nur vier Wochen in Anſpruch genommen. Aber eine Auffriſchung hält er jetzt für äußerſt nötig; er muß in die Alpen und wünſcht wenigſtens „die Grenze Italiens zu benaſchen“. Der gute Liszt ſchickt ihm ſelbſtverſtändlich wieder einmal einen 100-Thaler-Wechſel und wünſcht ihm „herzlich Glück und gute Stimmung, äußerlich und innerliches ſchönes Wetter“ zu ſeinem Alpenausflug. Aber in allen Briefen erinnert ihn Liszt an ſeine große Lebensaufgabe: die Tetralogie zu vollenden. „Laß Dich ja nicht durch andere Arbeiten und Zumutungen von dieſem Deinem großen Vorhaben zerſtreuen und abhalten.“ Und in einem ſpäteren Schreiben verſichert ihn Liszt, daß es für ihn Lebensaufgabe ſei, ſeiner Freundſchaft wert zu ſein. „Das Wenige, was ich Dir und dadurch der Kunſt zu Ehren bis jetzt zu leiſten vermochte, hat hauptſächlich dieſe gute Seite, mich aufzurichten, fernerhin noch Beſſeres und Entſcheidenderes für Deine Werke zu erwirken.“

Überarbeitung und fortgeſetzte gemütliche Mißſtimmungen hatten allgemach ein Nervenleiden hervorgerufen, das Wagner zeitweiſe unfähig zum arbeiten machte. Zuerſt erfahren wir hiervon in einem Briefe vom 8. September 1852, in welchem er Liszt mitteilt, ſeine Gehirnnerven ſeien ſo leidend, daß er für einige Zeit alles Schreiben und Leſen, ja alle „geiſtige Exiſtenz“ aufgeben ſollte.

Den Künſtler Wagner lernen wir ſo recht wieder aus

einem Schreiben vom 8. September 1852 kennen. Liszt hatte ihm mitgeteilt, daß Raff ſeine Oper „Alfred“ umarbeite. „Haben denn die Menſchen gar kein Leben?“ fragt Wagner. „*Aus was* kann der Künſtler *ſchaffen*, wenn er nicht *aus dem Leben* ſchafft, und iſt dies Leben denn nicht nur dann von künſtleriſch produktivem Gehalte, wenn es immer zu neuen, dem Leben entſprechenden Geſtaltungen treibt? Iſt denn dieſes Kunſtarbeiten an alten Lebensmomenten herum künſtleriſches *Schaffen*? Wie ſteht es mit der *Quelle aller Kunſt*, wenn nicht das Neue ſo unwiderſtehlich aus ihm hervorquillt, oder eben in *neuen* Schöpfungen ganz und gar aufgeht? O ihr Menſchen Gottes, haltet nur dieſes *Machen* nicht für Kunſtwirken! Welche Selbſtgefälligkeit bei wie viel Armut verrät es nicht, wenn man älteren Verſuchen ſo nachhelfen will! Kinder, macht *Neues*, *Neues* und abermals *Neues*! Hängt Ihr Euch ans Alte, ſo hat Euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr ſeid die traurigſten Künſtler.“

Wagners Hoffnung, ſeinen „Lohengrin“ in Berlin aufgeführt zu ſehen, ſchwand immer mehr. „Dieſer Hülſen iſt ein perſönlich ganz gut disponierter Menſch, aber ohne eine Spur von Kenntnis der Sache, der er vorſtehen ſoll: über den Tannhäuſer verkehrt er mit mir, wie mit Flotow über die Martha. Es iſt zu ekelhaft!“ Am 9. November ſchreibt Wagner wieder einen verzweiflungsvollen Brief an ſeinen Freund Liszt. Seine ganze Sehnſucht zieht ihn nach Deutſchland, das ihm doch verſchloſſen iſt; nur auf deutſchem Boden glaubt er ſeine Nibelungen vollenden, ſeinem Künſtlerdaſein neue Nahrung zuführen, neuen Reiz verleihen zu können. Man kann nicht ohne Bewegung dieſe Briefe leſen, in welchen ſich eine ſo ungeſtüme Liebe zum Vaterlande ausſpricht. Liszt ſuchte ihn wieder zu tröſten und mit der Nachricht zu erfreuen, daß er ihn im Laufe des Sommers beſuchen werde.

Er ermutigt ihn immer und immer wieder zu raſtloſem Schaffen an dem Ring der Nibelungen. „Um Gotteswillen, laß Dich ja nicht davon abbringen, und ſchmiede Dir Deine Flügel mit getroſtem Mute weiter fort.“ Aber wenn Liszt ihn auch ſtets ermahnte, nicht gleich über alles „Dumme und Boshafte“ ſich zu ärgern, Wagner blieb immer der alte Brauſekopf, welcher, wie er es ſelbſt eingeſtand, nur in den Extremen leben konnte: „größte Aktivität und vollkommenſte Ruhe.“ Nach einem heftigen Erguß ſchreibt ihm Liszt: „Deine Größe macht auch Dein Elend — beide ſind unzertrennlich verbunden und müſſen Dich quälen und martern . . . bis Du ſie nicht beide im Glauben hinſinkend aufgehen läßt!

„Laß zu dem Glauben Dich neu bekehren,
es gibt ein Glück“ . . .

und dies iſt das Einzige, das Wahre, das Ewige! Ich kann Dir es nicht predigen, nicht explizieren: zu Gott will ich aber beten, daß er mächtig Dein Herz erleuchtet, durch ſeinen Glauben und ſeine Liebe!“

In religiöſen Fragen gingen die beiden Freunde in ihren Anſichten bedeutend auseinander. Liszt war ein gläubig ſchwärmeriſcher Geiſt, der überzeugungstreue Katholik, Wagner der Anhänger Schopenhauers, der unerbittliche Feind von allem, was mit der Kirche zuſammenhing, aber er war kein frivoler Spötter. Freilich meinte er, als die Ultramontanen in München das Verbot des Rienzi erwirkt hatten, es ſei doch ſchade um die ſchöne Religion. „Daß die jetzt ſo aufkommt, — ſchreibt er an Liszt, — daran biſt Du auch mit Schuld; warum komponierſt Du den Pfaffen ſo ſchöne Meſſen?“ Am ausführlichſten entwickelt er ſeine diesbezüglichen Anſchauungen in einem Londoner Briefe vom 7. Juni 1855. Liszt hatte ihm geſchrieben, daß er die „Divina

Comedia“ von Dante in Muſik ſetzen wolle. Wagner ſprach ſeine großen Bedenken gegen dieſe Idee aus. Er ſei zwar Dante mit tiefſter Sympathie durch Hölle und Fegefeuer gefolgt, „mit heiliger Rührung wuſch ich mich, aus dem Höllenpfuhl aufgeſtiegen, am Fuße des Fegefeuerberges mit dem Dichter — im Meerwaſſer, genoß den göttlichen Morgen, die reine Luft, ſtieg auf von Stufe zu Stufe, tötete eine Leidenſchaft nach der anderen, bekämpfte den wilden Lebenstrieb, bis ich endlich, vor dem Feuer angelangt, den letzten Willen zum Leben fahren ließ, mich in die Glut warf, um, in Beatricens Anblick verſinkend, meine ganze Perſönlichkeit willenlos von mir zu werfen. Daß ich aus dieſer endlichen Befreiung aber wieder geweckt wurde, um im Grunde wieder zu werden, was ich war, bloß um nach der katholiſchen Lehre von einem Gotte, der die von mir erlittene Hölle des Daſeins zu ſeiner Verherrlichung ſich geſchaffen, durch die mühevollſten und eines großen Geiſtes unwürdigſten Sophismen, ja kindiſchſten Erfindungen, eine höchſt problematiſche, und von meinem Innern gründlich abgewieſene Beſtätigung zu geben, — das hat mich recht unbefriedigt gelaſſen.“ Aus allen dieſen Sätzen ſpricht der Jünger Schopenhauers. Das Problem für ihn iſt und bleibt, „in dieſe furchtbare Welt, über die hinaus eben nur das Nichts übrig bleibt, ſich einen Gott zu konſtruieren, der uns die ungeſunden Leiden des Daſeins zum nur ſcheinbaren, dagegen die erſehnte Erlöſung zu einem ganz real wirklichen und mit Bewußtſein zu genießenden machen ſoll. Das mag für den Philiſter, namentlich für den engliſchen recht gut ſein: er findet ſich deshalb ganz prächtig mit ſeinem Gott ab, indem er mit ihm einen Kontrakt macht, nach welchem er, durch die Erfüllung ſo und ſo vieler Kontraktpunkte, ſchließlich zum Lohn für verſchiedene Falliments in dieſer Welt, drüben ewige Glückſeligkeit genießt.“ Aber trotz

mancher, das Leben des Geiſtes und die Rätſel des Daſeins berührenden Divergenzen, fühlte Liszt ſich ihm angehörig. In ſeinem Allerheiligſten ſtand Wagner auf dem Ehrenplatze, ſo daß er ſeinem Freunde einmal ſchrieb: „Du biſt ein wunderbarer Menſch und wunderbar iſt unſere Liebe; ohne uns zu lieben, hätten wir uns nur furchtbar haſſen können.“

III.

Im Sommer 1853 mußte Wagner auf Anraten des Arztes einige Wochen in St. Moritz zubringen, da ſein Nervenleiden wieder mit verſtärkter Heftigkeit ſich eingeſtellt hatte. Der Aufenthalt blieb ohne weſentliche Nachwirkung, und Wagners Gemütszuſtand wurde ein immer verzweifelterer. „Recht ſchwer fällt es mir — ſchreibt er an Liszt —, mir einzureden, es müſſe nun einmal ſo fortgehen, und ſei nicht eigentlich moraliſcher, dieſem ſkandalöſen Leben ein Ende zu machen.“ Zu ſeinem größten Schmerz wurde ihm nun vollends auch noch das Tabakſchnupfen verboten: „Alſo — keine Doſen mehr: ich acceptiere nur noch Orden.“ Ein Beiſammenſein mit Liszt und der Fürſtin Wittgenſtein in Paris fiel wie ein freundlicher Lichtſtrahl in ſeine umdüſterte Stimmung. Hier dürfte der Ort ſein, dem Verhältnis der Fürſtin zu Liszt etwas näher zu treten, da letzterer, wenn auch mit der gewohnten Zurückhaltung, häufig in ſeinen Briefen darauf zu ſprechen kommt.

Die Fürſtin Karoline von Sayn-Wittgenſtein war, wie dies aus ihren Briefen an Wagner hervorgeht, eine außerordentliche Frau von umfaſſendem Wiſſen; ihr Geiſt erwies ſich auf allen Gebieten als ſouverän, auf jenen der Wiſſenſchaft wie der Kunſt und Litteratur; „ſie war ebenſo beredt mit den Lippen wie mit der Feder.“ Liszt lernte während einer Kunſtreiſe im Jahre 1847 die 28jährige Fürſtin in St. Petersburg kennen. Von Geburt war ſie eine Polin,

eine geborene Iwanowska, und hatte, kaum 17 Jahre alt, auf Befehl des Kaiſers Nikolaus dem in ruſſiſchen Militärdienſten ſtehenden Fürſten Nikolaus von Sayn-Wittgenſtein ihre Hand reichen müſſen. Eine einzige Tochter iſt dieſer Ehe entſproſſen. Als Liszt ſie kennen lernte, ging er eben mit dem Plan um, Bilder und Szenen aus Dantes „Göttlicher Komödie“ durch Dioramen darſtellen zu laſſen, und zu den einzelnen Bildern eine in ſich zuſammenhängende Muſik zu ſchreiben. Zur Herſtellung der Dioramen war aber ein Kapital von zwanzigtauſend Thalern erforderlich; die Fürſtin, lebhaft für die Idee intereſſiert, erklärte ſich bereit, dieſe Summe zu beſtreiten. Dies führte ſie mit Liszt zuſammen. Im folgenden Jahre trafen ſie ſich beide auf Schloß Gräz in Öſterreichiſch-Schleſien, welches dem Fürſten Felix Lichnowsky gehörte, der wenige Monate ſpäter der Revolution in Frankfurt a. M. zum Opfer fiel. Einem Freunde teilt Liszt am 22. April 1848 mit, daß er die Fürſtin überreden wolle, ein paar Wochen in Weimar zuzubringen. „Sollte mir die Erfüllung dieſes Wunſches gelingen, ſo treffe ich zwiſchen dem 10. und 15. Mai in Weimar ein, um der Fürſtin ein gehöriges Appartement oder Haus zu präparieren. Sehr würde es mich freuen, wenn Du Gelegenheit hätteſt, die Fürſtin Wittgenſtein kennen zu lernen. Sie iſt unzweifelhaft ein ganz außerordentliches und komplettes Prachtexemplar von Seele, Geiſt und Verſtand. Du wirſt nicht lange brauchen, um zu begreifen, daß ich fernerhin ſehr wenig perſönliche Ambition und in mir abgeſchloſſene Zukunft fortträumen kann. In politiſchen Verhältniſſen mag die Leibeigenſchaft aufhören, aber die Seeleneigenſchaft in der geiſtigen Region, ſollte die nicht unzerſtörbar ſein? . . .“

Lisztz Wunſch ward erfüllt. Die Fürſtin kam nach Weimar, wo ſeit Spätherbſt 1847 Liszt als Hofkapellmeiſter angeſtellt war. Der Karlsbader Kur unterzog ſie ſich nicht,

ſondern ſtellte ſich „wegen Familienverhältniſſen“ in den Schutz der Großherzogin, der Schweſter des Kaiſers von Rußland, welche ihr die „Altenburg“ mietweiſe überlaſſen hatte. Einen Seitenflügel derſelben bezog Liszt, und er blieb ſo lange der Gaſt des Hauſes, bis die Fürſtin nach zwölf Jahren Weimar verließ. Hier, auf der Altenburg, entſtanden die ſymphoniſchen Dichtungen, die „Fauſt-Epiſoden“, die Konzerte und Rhapſodien, die Graner Meſſe u. ſ. w., lauter Kompoſitionen, über welche Liszt in den Briefen an Wagner eingehend berichtet. Die Fürſtin war der spiritus rector, ſie wirkte belebend und anfeuernd auf Liszts Schaffen ein, ſie inſpirierte ihn zu dem ſchönen Werke über Chopin, ſie regte ihn zu der Schöpfung der heiligen Eliſabeth an; ſie war ſein Berater, ſein Sekretär, ſie beſorgte ſeine umfangreiche Korreſpondenz, und nur auf ihren Befehl öffneten ſich die Thüren zu dem verehrten und geliebten Freund. Einen Kreis bedeutender Männer der Wiſſenſchaft und der Kunſt verſammelte ſie in ihrem Salon. Hier traf man einen Bülow, Tauſig, Brahms, Raff, Bruckner, Cornelius, Rubinſtein, Berlioz, Joachim; Dichter, Maler, Bildhauer, Bühnenkünſtler, ein Kaulbach und Rietſchel, Preller, Hebbel, Hoffmann von Fallersleben, Auerbach, Freytag, Saphir, Dawiſon, Emil Devrient und andere belebten das gaſtfreundliche Heim, und die Matinéen und Soiréen, deren künſtleriſcher Mittelpunkt Liszt ſelbſt war, übten eine außerordentliche Anziehungskraft aus. Man hat ſchon oft gefragt, aus welchem Grunde die Fürſtin Liszt nicht geheiratet habe. Der gegenſeitige, auf tiefſter Neigung wurzelnde Wille war da, aber die Umſtände waren doch noch ſtärker, welche dieſem Herzensbund entgegenſtanden. Liszt ſpielt in ſeinen Briefen oft hierauf an, natürlich mit der ihm eigenen vorſichtigen Zurückhaltung. „Du weißt — ſchreibt er einmal an Wagner, welcher ſich beklagt hatte, daß er in dieſer Angelegenheit ſich ſo ausſchweige —, daß es überhaupt in meiner Manier

liegt, wenn ich nichts gutes zu ſagen habe, lieber zu ſchweigen.“ Die ruſſiſche Regierung hatte die Fürſtin wiederholt aufgefordert, nach Rußland zurückzukehren; dieſe hatte dem kein Gehör geſchenkt, auch dann nicht, als man ſie mit Verbannung aus Rußland und Konfiskation ihrer Güter bedrohte. Sie ließ dieſe Konfiskation aus Liebe zu dem Manne, welchem ſie ihr ganzes Herz geſchenkt, auch ruhig über ſich ergehen, und erſt als ihre Tochter, die Prinzeſſin Marie, ſich im Oktober 1859 mit dem Fürſten von Hohenlohe-Schillingsfürſt, dem Oberhofmeiſter des Kaiſers von Öſterreich, vermählte, reſtituierte ihr der Beherrſcher aller Reußen das Vermögen der Mutter. Die Ehe der Fürſtin war auf ihr Begehren ſchon 1856 durch den Kaiſer von Rußland gelöſt worden, und der Fürſt hatte eine Tänzerin als zweite Gemahlin heimgeführt. Aber die Fürſtin ſelbſt war nicht frei, da ſie römiſch-katholiſch war. Der Papſt konnte ſie freilich nach dem kanoniſchen Geſetz dispenſieren, aber nur unter der Bedingung, daß die erſte Ehe für null und nichtig, das ihr entſproſſene Kind für illegitim erklärt werde. Letzterer Umſtand bildete ein unbeſiegbares Hindernis für die Verbindung mit Liszt; gerne hätte die Fürſtin alles preisgegeben, aber ihr „Kind“, wie die Prinzeß im Briefwechſel immer genannt wird, konnte und mochte ſie nicht opfern. Nachdem die Prinzeſſin ſich verehelicht hatte, ſtand der Verbindung nichts mehr im Wege, da ſcheint es aber auch mit der Neigung ſo ziemlich aus geweſen zu ſein; die Fürſtin wurde Nonne, d. h. in figürlichem Sinne, Franz Liszt Abée, in der Soutane, aus künſtleriſchem Bedürfnis, wie Hanslick vielleicht ſagen würde. So viel iſt aber Thatſache, daß als Louis Ehlert in Rom einſtens Franz Liszt im Abéekleide begegnete und eine Regung des Erſtaunens nicht unterdrücken konnte, Liszt mit einer gewiſſen Selbſtgefälligkeit antwortete: „Nicht wahr, es ſteht mir gut?“ Alſo ein bischen Komödie war alleweil dabei;

und trotz des frommen Gewandes hat es Liszt stets mit dem Schlußvers des Goetheschen Faust gehalten.

Diese „ästhetischen" Schwächen gehen uns hier aber weiter nichts an, wir haben es nur mit dem Liszt zu thun, wie er sich im Verkehr mit seinen Kunstgenossen, mit seinen Mitmenschen bewährte, und da können wir nur sagen: er war ein ganzer Künstler, er war ein edler Mensch. Das Splitterrichtern überlassen wir jenen, welche nach einer gewissen vorgefaßten Schablone andere beurteilen und den Balken in ihrem eigenen Auge vor lauter Selbstgerechtigkeit niemals entdecken. Man braucht nur die Briefe Liszts an Wagner zu lesen, um den Menschen und Künstler Liszt liebzugewinnen.

Es war eine innige, aus dem tiefsten des Herzens strömende Freundschaft, welche beide Männer verband. „Was für ein Schicksal, daß wir so von einander leben müssen!", schreibt Liszt am 21. Februar 1854 an Wagner. „Ich kann Dir nichts anderes sagen, als daß ich beständig an Dich denke und daß ich Dich vom Herzen des Herzens liebe." Er verlangt eine aufrichtige Antwort über folgende zwei Punkte: „Hast Du Schulden — und welche Summe ist Dir zur Deckung derselben dringend notwendig? Kannst Du Dich nicht mit Deinem Einkommen noch dieses Jahr durchfristen?" Liszt konnte ihm damals unmöglich unter die Arme greifen, denn die Angelegenheit mit der Fürstin und die Zukunft seiner gesellschaftlichen Existenz nahm zu jener Zeit, wie Liszt an Wagner sich selbst ausspricht, eine sehr ernste und peinliche Wendung. Aber wie schön und edel lautet Wagners Antwort hierauf, der nun seinerseits dem Freunde Trost zu spenden sucht. Er leidet darunter, daß Liszt nur so flüchtig seiner eigenen Angelegenheiten erwähnt und es ihm kümmerlich gehe. Liszt bezog nur einen Jahresgehalt von 3000 Mark. Und läßt es uns nicht tief in das Gemüt Wagners blicken, wenn er gleich darauf fortfährt: „Ich begreife, daß Du

mit ſchwerem Herzen in die Zukunft blickſt, da an Dein Schickſal ſich auch das eines liebenswürdigſten jugendlichen Weſens heftet. Möchteſt Du mir melden, daß Ihr lieben Dreie jetzt ganz beſitzlos und — allein daſtändet — ſo dumm bin ich nun einmal — ich könnte mich nicht ſehr darüber betrüben, beſonders wenn ich ſähe, daß Du doch guten Mut behieltеſt. Ach liebſter, liebſter, einzigſter Franz! Gib mir ein Herz, einen Geiſt, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieſer Welt: wie gleichgültig würde mir all' dieſer müſſige Tand erſcheinen, den ich in letzter Zeit (in Verzweiflung) wie zu phantaſtiſcher Zerſtreuung wieder um mich zu ſammeln zu müſſen mich verleitet fühlte." Er weiß aber auch erfreuliches zu melden, bis Mai — 1854 — hofft er die Partitur zu Rheingold fertig zu haben — im Juni gehe er dann an die Walküre. Für die Abſchrift der Partitur von Rheingold ſollte ihm Liszt einen Schreiber beſorgen, aber bald darauf bittet er ihn, dies zu unterlaſſen. Eine Frau Weſendonck hatte ihm eine goldene Feder „von unverwüſtlicher Schreibkraft" geſchenkt, die ihn nun wieder zum kalligraphiſchen Pedanten mache. „Die Partituren werden mein vollendetſtes Meiſterſtück im Schönſchreiben werden! Man kann ſeinem Schickſale nicht entgehen; Meyerbeer bewunderte ſeiner Zeit nichts mehr an meinen Partituren, als die ſaubere Schrift: dieſer Akt der Bewunderung iſt mir zum Fluch geworden: — ich m u ß ſaubere Partituren ſchreiben, ſo lange ich lebe auf Erden."

Von Liszt erhielt er wieder deprimierende Nachrichten; Hülſen hatte an ihn telegraphiert: „Daß, nach einem zweimaligen vergeblichen Verſuch, dies Werk (Tannhäuſer) auf die königliche Bühne zu bringen, die Verwaltung keinen dritten unternehmen kann, ſo lange ich die Ehre habe, an der Spitze derſelben zu ſtehen, verſteht ſich von ſelbſt." Nun,

Excellenz Hülsen hatte später doch noch die Ehre, Tannhäuser auf höheren Befehl aufzuführen, obwohl er sein möglichstes gethan hat, Wagner bei jeder Gelegenheit einen Prügel in den Weg zu werfen; ging man doch damals so weit, daß dem Krollschen Theater verboten wurde, den Tannhäuser anders als unter der Benennung „Singspiel" zu geben. Man weiß nicht, soll man mehr über das gehässige oder über das dumme dieser Maßregel erstaunen.

Zu jener Zeit beschäftigte sich Wagner viel mit Schopenhauer; dieser hatte ihm aus der Seele geschrieben, und Wagner wird nicht müde, dem frommen Liszt, dessen Schutzpatron der heilige Franziskus war, die Süßigkeiten der Verneinung des Willens zum Leben zu preisen. Schopenhauer hat ihm die endliche Beruhigung gebracht; er hat in seiner Philosophie endlich das Quietiv gefunden, das ihm in wachen Nächten einzig zum Schlaf verhilft; „es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tod: volle Bewußtlosigkeit, gänzliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume — einzigste endliche Versöhnung." Aber trotz dieser „innigen Sehnsucht nach dem Tod" bricht einige Zeilen weiter wieder die Bejahung zum Leben durch; dem schönsten seiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu lieb, muß er doch wohl vorher noch die Nibelungen vollenden. „Die Walküre hat mich zu sehr angegriffen, als daß ich mir diese Erheiterung nicht noch gönnen soll."

Inzwischen war eine Anfrage der philharmonischen Gesellschaft aus London an Wagner gelangt, ob er die Konzerte für 1855 übernehmen wolle. Er frug zunächst an, ob sie einen zweiten Dirigenten „für die Lumpereien" hätten, und ob ihm die nötigen Proben garantiert würden. „Wenn ich etwas Geld verdienen könnte — ohne Schande zu haben — wäre mirs wohl recht." Liszt riet ihm, den Antrag doch ja anzunehmen. Wagner reiste nach London, fühlte sich aber dort durchaus unbehaglich. „Hier ist ja die Lumpen-

haftigkeit, Verstocktheit und heilig gepflegte Dummheit mit ehernen Mauern gehütet und gepflegt: nur ein Lump und Jude kann hier reussiren. Laßt mich meine Nibelungen vollenden! das ist alles, was ich verlange. Vermag das meine edle Zeitgenossenschaft nicht, so hole sie mit all ihrem Ruhm und Ehren der Teufel." Liszt sucht seinen aufgeregten Gemütszustand wieder zu beruhigen und meint, daß die englische Auflage des Philistertums um nichts angenehmer sei als die deutsche. Aber Wagner läßt sich nicht mehr beruhigen, er wettert weiter über Orchester, Publikum und Presse, alles Schaffen ist ihm verleidet. Liszt läßt aber nicht nach, ihn zum aushalten zu ermahnen. „Als „Poeta sovrano" mußt Du, wie Dante von Homer sagt, „si come sire" ruhig und ungestört voranschreiten. Der übrige Quark geht Dich ja gar nicht an. — Schreib nur an Deinen Nibelungen! und begnüge Dich, als Unsterblicher fortzuleben!

Am 3. Oktober 1855 schickt Wagner seinem Freunde die fertigen beiden ersten Akte der „Walküre", es ist ihm eine innige Genugthuung, sie in seinen Händen zu wissen, weil niemand mehr mit seinen Werken sympathisiere wie gerade er; sollte ihm aber gar nichts an der Partitur gefallen, so möge er sich wenigstens an seiner sauberen Handschrift erfreuen; denn da das Werk doch aller Wahrscheinlichkeit nach niemals aufgeführt werde, so sei für ihn — Wagner — die Vorstellung auf dem Papier wohl die einzige, die er von der ganzen Arbeit erreiche; „deswegen halte ich mich völlig mit Satisfaktion bei der Kopie auf." Einen verführerischen Antrag nach New-York lehnt er ab. „In meinem Leben würde ich dann die Nibelungen nicht fertig machen. Du lieber Gott, dergleichen Summen, wie ich sie in Amerika verdienen könnte (??), sollten mir die Leute schenken, ohne etwas anderes dafür zu fordern, als das, was ich dafür thue, und was das beste ist, was ich thun

kann. Zudem bin ich vielmehr gemacht, in ſechs Monaten 60000 Francs durchzubringen (sic!) als ſie zu verdienen, was ich überhaupt gar nicht kann, denn es iſt nicht meine Sache, „Geld zu verdienen"; aber es wäre die Sache meiner Verehrer, mir ſo viel Geld zu geben, als ich brauche, um guter Laune etwas rechtes zu ſchaffen."

Endlich wurde am 7. Januar 1856 trotz Hülſens „jamais" der „Tannhäuſer" in Berlin mit großem Erfolg aufgeführt. Die Dekoration des zweiten Akts war auf Befehl des Königs getreu nach dem Reſtaurationsplan der Wartburg ausgeführt worden. Liszt hofft, daß ſeine Nachricht auf den Freund, deſſen letzter Brief ſo „trauervoll und bitter" geklungen habe, beruhigend wirken und ihn zu neuer Schaffensluſt anregen und begeiſtern werde. Aber Wagners finanzielle Lage war nicht dazu angethan, Hymnen anzuſtimmen; er fragt vielmehr bei Liszt an, ob er ihm nicht tauſend Franken ſchenken uud für die nächſtfolgenden zwei Jahre einen Zuſchuß von derſelben Höhe legieren könne. Er habe das Leben ſatt bis über die Ohren; vom tiefſten inneren Gram erwache er eigentlich nur zu dem gemeinen Lebensärger, dies ſei ſein einziger Wechſel. Bald darauf kann ihm Liszt melden, daß die 1000 Francs an ihn abgehen werden, früher ſei es ihm nicht möglich geweſen. „Es iſt für mich immer ein Herzensleid, Dir eine unangenehme Mitteilung zu machen, und daher wartete ich den günſtigen Moment ab, wo ich Dir anzeigen konnte, daß Dir die bewußte Summe zugeſchickt wird. Ich habe Dir mehrmals von meinen ſchwierigen pekuniären Verhältniſſen geſprochen, die ſich ſo einfach geſtellt haben, daß meine Mutter und meine drei Kinder von meinen früheren Erſparniſſen anſtändig verſorgt ſind, und ich mit meinem Kapellmeiſter-Gehalt (1000 Thaler jährlich — und 300 Thaler als Präſent für die Hofkonzerte) auskommen muß." Liszt führt dann weiter

aus, daß ihm ſeine Kompoſitionen, die ſymphoniſchen Dichtungen keinen Groſchen Honorar eintragen, ja ihm ſogar eine ziemliche Summe koſten, da er die Exemplare für ſeine Freunde kaufen muß. Auch ſeine Graner Meſſe und die Fauſt-Symphonie ſeien ganz nutzloſe Arbeiten, und in den nächſten Jahren habe er keine Ausſicht, Geld zu verdienen. „Glücklicherweiſe kann ich es ungefähr aushalten, aber ich muß mich ſehr drücken und bedacht ſein, nicht in Unannehmlichkeiten zu geraten, die ſehr ſtörend auf meine ganze Stellung einwirken würden. Nimm mir alſo nicht übel, liebſter Richard, wenn ich auf Deinen Vorſchlag nicht eingehe, weil ich wahrlich jetzt keine regelmäßige Verpflichtungen übernehmen kann. Beſſern ſich ſpäterhin meine Umſtände, was nicht ganz unmöglich iſt, ſo ſoll es mir eine Freude ſein, Deine Lage zu erleichtern."

Das war in der That ein edler, ſelbſtloſer Menſch und Freund.

IV.

Im Sommer 1856 beſchäftigten Wagner wieder neue Ideen, obwohl der Siegfried noch nicht in Angriff genommen war. „Ich habe zwei wunderbare Stoffe" — ſchreibt er an Liszt — „die ich einmal ausführen muß: Triſtan und Iſolde (das weißt Du!) dann aber — der Sieg — das Heiligſte, die vollſtändige Erlöſung: das kann ich Dir aber nicht mitteilen." Ob Wagner damals ſchon die Idee des Parſifal vorſchwebte? Zunächſt meinte er zwar, daß, um ungeſtört arbeiten zu können, er ein kleines Haus für ſich allein beſitzen müſſe; aber nicht nur dies, auch ein Garten ſei ihm abſolutes Bedürfniß, und dann müſſe das Grundſtück möglichſt entfernt von allem Geräuſch, namentlich von dem „verfluchten Klaviergeräuſch" ſein. „Seit vier Jahren ſuche ich vergebens dieſen Wunſch mir zu erfüllen, und nur der An-

kauf eines Terrains und der eigene Bau eines Hauſes kann mir das Erſehnte verſchaffen.“ Blöde kann man dieſen Wunſch gerade nicht nennen, Wagners Anforderungen überſchritten doch zuweilen das übliche Maß; er vermochte ſich eben niemals in die Verhältniſſe zu ſchicken, ſondern glaubte vielmehr den anderen Menſchen die Pflicht zu vindizieren, ſeine Wünſche einfach zu erfüllen. Das iſt ein Zug, der uns durchaus an Wagner nicht gefällt. Zuweilen geberdet er ſich förmlich wie ein ungezogenes Kind. So ſchreibt er am 20. Juli 1856: „Was ſoll ich armer Teufel mich denn mit ſolchen furchtbaren Laſten ſchinden und plagen, wenn mir die Gegenwart nicht einmal den Arbeitsplatz gewähren kann? Ich habe es Härtels geſagt: können ſie mir nicht zu einem erhöhten, freien Wohnhaus, wie ichs brauche, verhelfen, ſo laß ich den Quark (nämlich die Nibelungen) liegen.“ Solche Forderungen kann man doch nicht anders als maßloſe nennen. Unſere großen Meiſter, ſo z. B. ein Joh. Seb. Bach, ein Mozart und Beethoven haben ihr ganzes Leben hindurch mit der Not und den Kümmerniſſen des Daſeins zu kämpfen gehabt, und ſie waren doch vermöge ihres Geiſtes mindeſtens ſo berechtigt wie Wagner zu verlangen, daß die Nation für ſie eintrete, damit ſie in Bequemlichkeit und Ruhe, ohne für das tägliche Brot ſorgen zu müſſen, ihrem künſtleriſchen Schaffen leben könnten. Es iſt ihnen niemals eingefallen, ſolche exorbitante und unberechtigte Wünſche auch nur zu äußern, ſie haben ſich mit Mut und Gottvertrauen in ihr Schickſal gefügt und ruhig weiter gearbeitet. Aber ſo war nun einmal Wagner, und in dieſen Charakterzug, der von ſeinem ganzen Weſen unzertrennlich iſt, müſſen wir uns eben fügen, auch wenn uns ſein Darlehensbedürfnis und ſeine ſich ſtets ſteigernden Anſprüche oft etwas toll, ja zuweilen widerwärtig vorkommen. In demſelben Briefe, in welchem er verlangt,

daß Härtels ihm Haus und Hof nebſt Garten gewähren, trägt er Liszt einen „göttlichen Einfall", d. h. einen ſolchen nach ſeiner Manier vor; er ſchreibt ihm nämlich ganz lakoniſch: „Du, Franz! Du mußt mir einen Erardſchen Flügel verſchaffen!! — Schreib an die Witwe — Du beſuchteſt mich alle Jahre drei Mal (Wagner ſtellt alſo ſeinem Freunde die Zumutung, die Witwe Erard anzulügen) und da müßteſt Du durchaus einen beſſeren Flügel als den alten hinkenden haben. Mache ihr hunderttauſend Flauſen weiß, binde ihr auf, es ſei für ſie ein Ehrenpunkt, daß in meinem Hauſe ein Erard ſtünde. Kurz, — denke nicht nach, ſondern verfahre unverſchämt genial! Ich muß einen Erard haben. Will man mir ihn nicht ſchenken, ſo ſollen ſie mir ihn pumpen — auf ellenlange Termine!"

Liszts Antwort klingt etwas ironiſch. Er findet Wagners Idee, als Hauseigentümer in Zürich zu fungieren, ganz eigenthümlich, und er gratulirt ihm beſtens zu allen den Bauvergnügungen, die ſeiner warten. „Dawiſon erzählte mir neulich, daß ihm ſein Gaſtſpiel in Berlin den Ankauf eines Landhauſes bei Dresden bezahlt habe. Im Verhältnis ſollteſt Du mindeſtens ganz Zürich, nebſt den ſieben Churfürſten und dem See, mit Deinen Partituren acquirieren können." Doch verſchaffte ihm der edle Freund den Erard und weitere tauſend Francs, damit Wagner ſeine geplante Reiſe nach Paris machen konnte, wo er wegen Aufführung ſeiner Werke Unterhandlungen anknüpfen wollte; ein Verſuch, welcher mißlang.

Am 18. Mai 1858 ſchickte ihm Liszt „einen Wunderkerl" zu, den damals 17jährigen Tauſig. Wagner iſt ganz entzückt von ihm. „Das iſt ein ſchrecklicher Junge; bald ſtaune ich über ſeinen eminent entwickelten Verſtand, bald über ſeine raſende Art. Der muß etwas außerordentliches werden, wenn er überhaupt was wird. Mit ſeinem fürchter-

lich ſtarken Cigarrenrauchen und Theetrinken, bei gänzlichem Mangel aller Ausſicht auf Bart, erſchreckt er mich wie die jungen Enten die Henne, die ſie aus Verſehen ausgebrütet, wenn ſie ins Waſſer gehen. Wohin der es noch bringen ſoll, begreife ich nicht; Schnaps und Rum bekommt er bei mir aber nicht. Ich hätte ihn unbedingt ganz zu mir ins Haus genommen, wenn wir uns nicht gegenſeitig mit dem Klavierſpiel geniert hätten; ſo brachte ich ihn denn in nächſter Nachbarſchaft in einer Spelunke unter, wo er eben nur ſchlafen und arbeiten ſoll, um die anderen Tagesgeſchäfte bei mir abzuthun. Meiner — trotz Strohwitwerſchaft — ganz erträglich ſoutenierten Tafel thut er aber wenig Ehre an; er ſetzt ſich faſt jedes Mal mit der Erklärung, gar keinen Appetit zu haben, zu Tiſch, was mir um ſo weniger Freude macht, als ich weiß, daß dies vom vielen zuvor genoſſenen Käſe und Zuckergebäck kommt. In dieſer Art martert er mich eigentlich beſtändig, ißt mir einzig meine Zwiebacke weg, mit denen ſelbſt mich meine Frau ſehr kurz hält. Spaziergänge ſind ihm ein Gräuel: dennoch behauptet er gern mitzugehen, wenn ich ihn zu Haus laſſen will; nach der erſten halben Stunde ſtreitet er dann, bereits vier Stunden gegangen zu ſein. So iſt denn plötzlich meine kinderloſe Ehe mit einer reichen Kataſtrophe geſegnet worden, und ich genieße in rapiden Zügen die Quinteſſenz der Vaterſorgen und Nöten. Und das hat mir jetzt oft recht wohlgethan; es war eine ſuperbe Diverſion, für die ich Dir ſehr danke! Du kannteſt mein Bedürfnis. Natürlich macht mir der Junge auch außerdem noch große Freude, wenn er ſich wie ein Bube benimmt, redet er doch meiſtens wie ein Alter, und zwar von ſcharfem Kaliber. Ich kann mit ihm alles und jedes Thema vornehmen, er wird mir beſtimmt mit Helligkeit und großer Rezeptivität zu folgen wiſſen. Dabei iſt es denn eben ſo rührend und ergreifend, wenn dieſer

Junge mir dann ein so tiefes, zartes Gefühl, und eine so weit hin empfindende Sympathie zeigt, daß er mir unwiderstehlich nahe kommt. Musikalisch ist er jedenfalls enorm befähigt, und sein rasendes Klavierspiel macht mich schaudern."

Bald darauf hat Wagner das Bedürfnis, sich nach Venedig zurückzuziehen; hier kann er sich „ganz ungeschoren erhalten", denn jeder Ausgang zerstreue auf bedeutsame Weise und befriedige das Bedürfnis nach Menschen und Dingen. Das Wagengeräusch in großen Städten sei ihm unerträglich geworden, und da Venedig die notorisch stillste Stadt der Welt, so sei dieser Umstand für ihn entscheidend. Nun ging es also nach Venedig, obwohl er von der österreichischen Regierung als politischer Flüchtling manche Plackereien zu erdulden hatte. Aber auch in Venedig wurde seine Stimmung keine friedliche und ruhigere. Die Amnestierung ist nicht für ihn das wichtigste mehr, da er sich nun allgemach an das Exil gewöhnt habe, sondern die Garantie einer sorgenfreien, für den Rest seines Lebens ihm einen behaglichen Zustand gewährende Existenz. Eine Anstellung oder was dem irgend wie gleich käme, werde er niemals annehmen. „Was ich dagegen beanspruche, ist die Fixierung einer ehrenvollen und reichlichen Pension, lediglich und einzig zu dem Zweck, ungestört und gänzlich unabhängig von äußeren Erfolgen, meine Kunstwerke schaffen zu können." Wenn aber diese Pension vollkommen ihrem Zwecke und seinen „ordinären Bedürfnissen" entsprechen soll, so müßte dieselbe sich jährlich auf zwei bis dreitausend Thaler belaufen. „Ich erröte nicht, eine solche Summe zu nennen, weil ich einerseits die Erfahrung dessen, daß gerade ich, wie ich nun eben bin, mit nicht weniger bequem auskomme, andererseits aber sehr wohl erlebt habe, daß man Künstlern, wie Mendelssohn, (trotzdem dieser an und für sich vermögend war)

keine geringeren Ehrengehalte — und zwar von einer einzigen Seite her — ausſetzte.“ Liszt ſollte hier wieder einmal den Helfer in der Not machen, oder wie Wagner ſich euphemiſtiſch ausdrückt, die Initiative ergreifen. Zu jener Zeit hatte Liszt aber ſelber ſo viel Kummer und ſonſtige Unannehmlichkeiten durchzumachen, daß ihm endlich auch ſeinem Freunde gegenüber der Geduldsfaden riß, denn Wagner ſpielt in ſeinem Schreiben vom 7. Januar 1859 auf den gereizten Ton an, welchen Liszt gegen ihn angeſchlagen. Aber wer möchte Wagner böſe ſein, wenn er folgende Stelle dieſes Briefes lieſt: „Meinen Brief vom 2. Januar beantworte mir nicht, und nie! Betrachte ihn als nicht geſchrieben und nicht empfangen. — Ich weiß jetzt, daß Du nicht fähig biſt, mit gutem Wiſſen und Wollen Dich ſoweit in meine Lage zu verſetzen, um dieſem Briefe gerecht werden zu können. Ich bitte Dich — beachte ihn auf keine Weiſe! Ich verzeihe Dir dann auch den mir gemachten Vorwurf, Du wunderlicher, lieber, lieber Freund!“ Und am 22. Februar ſchreibt er: „Habe ich Deine kurze Nachſchrift recht verſtanden, ſo bitte ich Dich, ſchicke um des Himmels Willen mir jetzt kein Geld. Ich könnte das nicht ertragen. Schicke mir Deine Ideale, und — wenn er ſo weit iſt — endlich Deinen Dante! Die erwarte ich ſehnlich.“

Venedig blieb aber nur einige Monate lang die ruhigſte der Städte, wo er allein ungeſtört arbeiten könne. Am 25. März 1859 teilt er in einem Briefe aus Mailand Liszt mit, daß er nach Luzern überſiedeln wolle. „Du weißt, wie ſehr ich den Vierwaldſtätter See liebe: Rigi, Pilatus u. ſ. w. ſind mir und meinem Blute jetzt heilende Notwendigkeiten geworden.“ Liszt begrüßt ihn herzlich am Walſtätter See, und hofft, daß der dritte Akt des „Triſtan“ hier vollendet werde. Aber die eigentliche Stimmung, die innere Ruhe und Sammlung wollten Wagner auch in Luzern nicht kommen.

Beſonders ſchmerzlich berührt es ihn, daß alle Verſuche, ihm die Amneſtie zu erwirken, an dem Widerſpruch Sachſens ſcheiterten. „Ach, wie bin ich voll Enthuſiasmus für den deutſchen Bund germaniſcher Nation! Daß mir um Gottes willen der Frevler L. Napoleon nichts an meinem lieben deutſchen Bunde betaſte: ich wäre zu tief betrübt, wenn da irgend etwas anders würde.“ Die Schweiz iſt ihm auch gänzlich entleidet, er will nach Paris, ſogar nach Amerika gehen. Alles iſt ihm entleidet. „Du ſollteſt mich jetzt nur manchmal ſo daſitzen ſehen, wenn ich ſo denke, „es muß doch gehen“ — und dann ans Klavier gerate, und einigen miſerablen Dreck zuſammengreife, um dann blödſinniges aufzugeben. Wie mir da zu Mute iſt! — Welch innige Überzeugung von meiner eigentlichen muſikaliſchen Lumpenhaftigkeit. Ich meine jetzt wirklich, am „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ habe mir Reißiger geholfen.“ Liszt tröſtet ihn wieder und ſucht ſeinen aufgeregten Gemütszuſtand zu beruhigen. Am 9. Auguſt ſendet er ihm telegraphiſch ſeine herzlichſten Glückwünſche zum vollendeten „Triſtan“.

Inzwiſchen hatte Wagners fürſtlicher Gönner, der Großherzog von Baden, es bewirkt, daß er von Paris aus, wo er ſich im Jahre 1860 aufhielt — mit Luzern war es auch wieder aus — einen kurzen Ausflug nach Baden und an den Rhein machen durfte. Wir treffen Wagner noch im nächſten Jahre in der franzöſiſchen Metropole, doch enthalten die Briefe aus dieſer Zeit keine wichtigen oder intereſſanten Momente mehr. Auch über den Mißerfolg der Tannhäuſer-Aufführung in Paris im Jahre 1861 erfahren wir kein Wort. Zu jener Zeit war es übrigens den Bemühungen fürſtlicher Gönner, vor allem jenen der Großherzoge von Baden und Weimar gelungen, den ſächſiſchen Hof zu einer Amneſtierung Wagners zu beſtimmen; er durfte nach Deutſchland zurückkehren, ſah ſich aber in ſeinem Vaterlande verlaſſen und ohne Hilfe.

Die Verſuche, ihn in Karlsruhe und Weimar als Kapellmeiſter zu feſſeln, ſcheiterten u. a. ſchon an dem Widerſpruch der dortigen Intendanten Devrient und Dingelſtedt. So zog denn Wagner in Europa umher und veranſtaltete Konzerte, deren Programme aus Bruchſtücken ſeiner „Nibelungen" und des „Triſtan" beſtanden; aber die Konzerte koſteten Wagner häufig größere Summen, als ſie ihm eintrugen, in Rußland allein erntete er endlich auch Geld. Man ſollte es kaum für möglich halten, daß unter ſolch traurigen Verhältniſſen ſein lebensfriſches Werk „Die Meiſterſinger von Nürnberg" entſtehen konnte.

Doch wir haben hier nicht den Lebensgang Wagners weiter zu verfolgen, derſelbe iſt ja allen Freunden und Verehrern des Meiſters bekannt. Wir hoffen aber, daß die Briefe, welche den Zeitraum 1861—1883 umſpannen, einſtens auch veröffentlicht werden. Die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel hat ſich ein großes Verdienſt mit der Herausgabe des Briefwechſels der beiden Freunde erworben, welche ſowohl durch ihre Werke wie durch ihre Schriften der neueren Periode unſeres Muſiklebens ihren geiſtigen Stempel aufgedrückt haben. Die Briefe laſſen einen tiefen und für den künftigen Biographen höchſt wichtigen Blick in den Charakter und das künſtleriſche Weſen dieſer beiden Männer werfen, welche eine innige Freundſchaft, eine gegenſeitige hohe Achtung, die wärmſten und aufrichtigſten Sympathien verband. Mag ein Hanslick darüber ſpötteln, aber in mehr als einer Hinſicht darf man dieſen Briefwechſel jenem von Goethe und Schiller an die Seite ſtellen, wenn auch letztere beiden Naturen ganz anders geartet waren, ihr geiſtiger Ideenaustauſch ein total verſchiedener war. Liszt und Wagner durften gegenſeitig mit vollem Recht die ſchönen Worte zu den ihrigen machen, welche Schiller am 2. Juli 1796 an Goethe ſchrieb:

„Das ſchöne Verhältnis, das unter uns iſt, macht es mir zu einer gewiſſen Religion, Ihre Sache zu der meinigen zu machen; alles, was in mir Realität iſt, zu dem reinſten Spiegel des Geiſtes auszubilden, der in dieſer Hülle lebt, und ſo, in einem höheren Sinn des Wortes, den Namen Ihres Freundes zu verdienen. Wie lebhaft habe ich erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht iſt, daß es auf ſelbſtſüchtige Gemüter auch nur als eine Macht wirken kann, daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gibt als die Liebe.“

Robert Schumann.

Am 23. April 1833 schrieb Schumann an seine Mutter: „Der Frühling sieht so blau herunter und es ist, als wüßte er kaum, daß die schlafende Blüte einmal eine Frucht werden sollte. Vielleicht ist auch mein Briefschreiben ein schlummerndes Talent, das die Zeit ausbilden wird — und Dein Kopfschütteln bei diesen Worten stärkt mich gerade zum Besserwerden."

Heute, wo die Briefe Schumanns in zwei Bänden zu einem Ganzen vereint uns vorliegen und seine gesammelten Schriften in aller Händen sind, dürfte wohl jeder Zweifel an der außergewöhnlichen Begabung auch des Schriftstellers Schumann verstummen. Die bislang nur bekannten Briefe, welche in Wasilewskis Biographie und in Jansens Davidsbündlern veröffentlicht wurden, vermochten ihres mehr geschäftlichen Inhalts wegen kein klares Bild von dem herrlichen Menschen und Künstler zu geben, dessen edle Züge uns aus den von Klara Schumann und Gustav Jansen herausgegebenen Briefen in ihrer ganzen Reinheit entgegenleuchten. Diese Briefe bilden eine wesentliche und wichtige Ergänzung seiner Biographie, welcher sie ganz neues Material zuführen.

Wenn schon von den Jugendbriefen Schumanns geurteilt wurde, daß wir bisher kein Werk besessen hätten, in welchem die künstlerische und menschliche Entwickelung eines

genialen Muſikers ſich ſo lebendig vor uns in ſeinen eigenen Worten vollzieht, ſo laſſen uns die Briefe des zweiten Bandes[1] nicht weniger tiefe Blicke in das Geheimnis dieſer ſchönen Künſtlerſeele werfen. Mendelsſohns Briefe mögen vielleicht unterhaltender, flüſſiger in der Form ſein, aber an die männliche Kraft, an den tiefen Ernſt, an die rührende, ja kindliche Treuherzigkeit jener von Schumann reichen ſie nicht hinan.

Mendelsſohn war eine früh fertige, harmoniſch in ſich abgeſchloſſene Natur, die keine große Entwickelungsſtadien zu durchlaufen hatte; Konflikte des Geiſtes und Gemüts waren ihm fremd, den Wermutbecher des Lebens hat er eigentlich niemals gekoſtet. Mendelsſohn bleibt ſich ſtets gleich. Wer ſeine Briefe aus dem Jahre 1846 mit jenen ſeiner Jugendperiode vergleicht, wird kaum einen Unterſchied wahrnehmen; ſie ſind alle in denſelben unterhaltenden, verbindlichen, die Oberfläche der Dinge nur ſtreifenden, graziös-einſchmeichelnden Tone geſchrieben, der uns wohl eine Zeit lang unterhält, auch ſympathiſch berührt, aber auf die Dauer unſeren Geiſt nicht befriedigt. Mendelsſohn gehörte mehr zu jenen Naturen, über welchen ein Hauch weiblicher Grazie und Anmut ſchwebt; Kraft wie Energie des Denkens und Empfindens gingen ihm ab. Mendelsſohn war ein frühreifes Talent; kaum 18 Jahre alt, ſtand er als fertiger Künſtler und Menſch da. Die Glücksgöttin ſpann ihm nur goldene Lebensfäden, den Kampf um das Daſein hat er niemals zu kämpfen gehabt, gewaltige geiſtige Gährungen blieben ſeinem normal und raſch verlaufenden Entwickelungsgange fern; ſie hätten auch eine Natur nicht zu erſchüttern vermocht, welche, um es einmal gerade heraus zu ſagen, der eigentlichen Kraft und Tiefe entbehrte.

---

[1] Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Herausgegeben von Guſtav Janſen. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Robert Schumann ist im Kampf und in der Not des Lebens zum ernsten Manne und Künstler herangereift. Schumann war eine tiefinnerliche, beschauliche Natur; er mochte niemals äußerlich etwas scheinen, was nicht mit seinem innersten Wesen harmonierte, er gab sich mit der ganzen Wahrhaftigkeit, mit dem vollen sittlichen Ernst, welcher seinen Charakter auszeichnete, allem hin, was mit ihm in Berührung kam.

Auch die neue Folge enthält Briefe aus jener frühen Periode Schumanns, in welcher sein Geist noch am liebsten sich mit Jean Paul beschäftigte. Eine gewisse weichlich zerflossene Sentimentalität, ein hyperromantisches Empfinden gibt den Briefen aus dieser Zeit ein eigentümliches Gepräge; aber auch durch sie leuchtet der goldene Glanz eines tiefen Gemüts hindurch, das Schumann sich stets rein und stark zu erhalten gewußt hat. Schumann ist von der Überzeugung durchdrungen, daß, wenn die ganze Welt Jean Paul läse, sie bestimmt besser, aber unglücklicher würde. „Er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht, aber der Regenbogen des Friedens schwebt immer sanft über allen Thränen und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt.“ Eine Welt ohne Menschen erscheint ihm wie eine Natur ohne Blumen, und doch ist ihm die Welt m i t Menschen wieder ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Platz mit Cypressen und Thränenweiden. Dem damals Achtzehnjährigen bereitete ein Heft Lieder des braunschweigischen Kapellmeisters Gottlob Wedebein mit Jean Paulschem Text glückliche Stunden. Des Dichters dunkle Geistertöne werden ihm jetzt erst licht und klar, und der ganze Himmel der Töne, „dieser Freudenthränen der Seele“, sank wie verklärt über alle seine Gefühle. Der Abschied von Leipzig im Frühjahr 1829 wurde ihm sehr schwer, eine „schöne, heitere, fromme weibliche Seele“ hatte die seinige gefesselt, aber die

Pflicht ſtand ihm höher, und mit unterdrückten Thränen ſchaut er hoffend und mutig in ſein Heidelberger Blütenleben.

Dieſe bilderreiche Jean-Pauliſirende Empfindſamkeit ſeines Stils erfährt eine auffallende Wandlung von dem Augenblick an, da ſeine Berufswahl entſchieden war; ſie weicht einer ſelbſtändigen Sprache, welche den früheren Schwärmgeiſt und Mondſcheinphantaſt nicht wieder erkennen läßt. Sie iſt klar, konzis, in gedrängter Fülle folgen ſich die Gedanken, welchen er ſtets einen prägnanten Ausdruck zu geben weiß; ja eine gewiſſe Derbheit ſpiegelt ſich in manchen Briefen wieder. Es iſt ihm unerklärlich, daß der „kritiſchen Honigpinſelei" nicht ſchon längſt Einhalt gethan worden iſt. „Darum ſchlagen Sie — ſchreibt er am 18. Auguſt 1834 an Dr. Töpken — mir recht zu in das Volk, wenn dieſes auch wie eine Heerde iſt, die einmal aufſieht, wenn es blitzt, und dann ruhig weiter graſt. Die Heerde richtet ſich wenigſtens einen Augenblick himmelan."

Aus ſeinen Briefen gewinnen wir auch zum erſten Male einen intimeren Einblick in ſein Verhältnis zu Klara Wieck, die der hellglänzende Stern ſeines Lebens werden ſollte, und welche er erſt nach langen ſchweren Kämpfen um ihren Beſitz heimführen durfte.

In den Jugendbriefen begegnen wir S. 243 zum erſten Male einer Erneſtine von Fricken, „ein herrlich reines, kindliches Gemüt, zart und ſinnig"; mit ihr verlobte ſich Schumann im September 1834. Aus bisher noch unaufgeklärten Gründen löſte er im Laufe des Sommers 1835 das Verhältnis auf. Sie hat Schumann nie vergeſſen und iſt jung geſtorben. Ihr iſt das Liederheft op. 31 gewidmet. Noch im ſelben Jahre, in welchem die Auflöſung dieſes Verlöbniſſes erfolgte, entfaltet ſeine aufkeimende Liebe zu Klara Wieck ihre erſten Blüten. „Klara wird täglich, ja ſtündlich, innerlich wie äußerlich reizender", ſchreibt er an Guſtav

Nauenburg in Halle, und ſeinen Freund Dr. Kahlert bittet er ſehnlichſt, ihn von allem, was Klara angeht, von ihrer Gemütsſtimmung und ihrem Leben raſch in Kenntnis zu ſetzen. Am 13. Februar 1836 ſchrieb er an Klara: „Wir ſind vom Schickſal ſchon für einander beſtimmt: ſchon lange (?) wußte ich das, aber mein Hoffen war nicht ſo kühn, Dir es früher zu ſagen und von Dir verſtanden zu werden.“ Beiden ſollten aber ſchwere Prüfungen nicht erſpart bleiben. Hartnäckig widerſtrebt der Vater Klaras dem geſchloſſenen Herzensbund, ja er ſcheute ſich ſogar nicht, eine Schmähſchrift gegen Schumann zu ſchreiben, und ſo ſahen ſich die Liebenden ſchließlich genötigt, die Hilfe des Gerichts in Anſpruch zu nehmen. „An eine Verſöhnung zwiſchen uns iſt nie zu denken, wenigſtens von meiner Seite nicht“, ſchreibt Schumann am 21. März 1840 an Keferſtein. Nachdem das Gericht gegen Wieck entſchieden hatte, wurde die Trauung am 12. September 1840 in Schönefeld, einem Dorfe bei Leipzig vollzogen. Die einzigen Trauzeugen waren Dr. Reuter und F. A. Becker. Erſt im Jahre 1843 fand eine Verſöhnung mit dem alten Wieck ſtatt.

Die Auszüge aus den Briefen an Klara vom 22. Dezember 1837 bis 31. Mai 1840 gewähren uns einen rührenden Einblick in ſein herrliches Gemüt. Jene warme Frühlingsſtimmung, jener berauſchende Duft des wunderſchönen Monats Mai, da alle Knospen ſprangen, umfängt uns in denſelben, und auch wir verſtehen erſt jetzt jene Weiſen der Dichterliebe, die ſo beweglich in unſer Herz hinübertönen. Während ſeines Verlöbniſſes mit Klara dachte Schumann auch daran, den Doktorhut ſich zu erwerben. „Klaras bedeutende Stellung als Künſtlerin — ſchreibt er an Keferſtein — hat mich nun oft über meine geringe nachdenklich gemacht, und weiß ich auch, wie ſie ſchlicht iſt, wie ſie in mir nur den Muſiker und Menſchen liebt, ſo glaube

ich doch auch, würde ſie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im ſtaatsbürgerlichen Sinn thäte." Er fragte an, ob es in Jena ſchwer falle, Doktor zu werden. Die Würde wünſcht er unter zwei Bedingungen zu erlangen, entweder durch eine noch zu leiſtende Arbeit, oder daß ihm das Diplom mit Hindeutung auf ſeine früheren Leiſtungen als Komponiſt und Schriftſteller ausgeſtellt werde. Das erſtere wäre ihm das beſchwerlichere; er beklagt ſeine mangelhafte Kenntnis der lateiniſchen Sprache, zu einer tüchtigen deutſchen Abhandlung fühle er dagegen ſchon mehr Kraft. Am 29. Februar 1840 war er im Beſitz der neuen Würde. Das erſte war natürlich, daß ein Exemplar des Diploms nach dem Norden geſchickt wurde, „zu meinem Mädchen, das wie ein Kind noch iſt und ſpringen wird vor Luſt, eine Doktorbraut zu ſein."

Ueber Schumanns Stellung zu dem Kunſtſchaffen Richard Wagners erhalten wir ebenfalls aus den Briefen intereſſante Aufſchlüſſe. Schumann hatte die Partitur zu Tannhäuſer mit der handſchriftlichen Widmung: „An Robert Schumann, zum Andenken von Richard Wagner" zum Geſchenk erhalten. Die Partitur, welche im Beſitz Reinthalers in Bremen iſt, trägt die Jahreszahl 1845 und iſt ein Überdruck von Wagners Handſchrift. „Gewiß ein geiſtreicher Kerl voll toller Einfälle und keck über die Maßen — ſchreibt Schumann an Mendelsſohn am 22. Oktober 1845 — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte ſchön, kaum gut hintereinander wegſchreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierſtimmigen Choralgeſchicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur ſchön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu — und ändern und radieren möchte er nun gern (?) zu ſpät! Die Muſik iſt um kein Haar breit beſſer, als Rienzi, eher matter,

forzierter!“ Doch ſchon einige Wochen ſpäter nimmt Schumann manches zurück, was er nach der erſten Durchſicht der Partitur über die Oper geſchrieben. „Tannhäuſer von Wagner wünſcht ich, daß Sie ſähen,“ ſchreibt er am 7. Januar 1846 an Heinrich Dorn. „Er enthält tiefes, originelles, überhaupt hundertmal beſſeres als ſeine früheren Opern — freilich auch manches muſikaliſch triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das techniſche, die Inſtrumentierung, finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meiſterhafter gegen früher.“ Dieſe offenen Äußerungen ſind wieder ein neuer Beweis von dem objektiven künſtleriſchen Urteil und von der großen Gewiſſenhaftigkeit Schumann's. Mit männlichem Freimut geſteht er ſeinen Irrtum ein, und gibt der Wahrheit die Ehre.

Was ſein Verhältnis zu Mendelsſohn betrifft, ſo iſt es höchſt auffallend, daß wir in den Briefen des letzteren kaum einmal flüchtig dem Namen Schumann begegnen, während dieſer ſtets mit größter Liebe und Achtung, ja mit Begeiſterung von Mendelsſohn ſpricht. Wir ſtoßen ſchon in den Jugendbriefen auf einen Paſſus, welcher ſtark durchblicken läßt, daß die öffentliche Meinung, das heißt diejenige öffentliche Meinung, welche ſich nicht im Leipziger Gewandhauſe über muſikaliſche Dinge und Verhältniſſe zu bilden pflegte, Mendelsſohns inneres Verhältnis zu Schumann nicht ohne Mißtrauen betrachtete. Schumanns edle Natur ſträubte ſich jedoch ſtark dagegen, Mendelsſohn nicht als Freund anſehen zu können. Am 13. April 1838 ſchreibt er an Klara: „Er — nämlich Mendelsſohn — bleibt doch der eminenteſte Menſch, der mir bisher vorgekommen. Man ſagt mir, er meine es nicht aufrichtig mit mir. Es würde mich das ſchmerzen, da ich mir einer edlen Geſinnung gegen ihn bewußt bin und ſie bewährt habe. Sage mir es aber ge-

legentlich, was Du weißt; man wird dann wenigſtens vorſichtig, und verſchwenden will ich nichts, wo mir etwa übel nachgeredet wird. Wie ich mich als Muſiker zu ihm verhalte, weiß ich aufs Haar und könnte noch Jahre bei ihm lernen." Man weiſe uns einen Brief von Mendelsſohn vor, welcher in denſelben warmen Ausdrücken über Schumann gehalten iſt, und wir wollen dann auch an ſeine freundſchaftliche Geſinnung gegen Schumann glauben. Aber alle ſeine Anhänger und Lobredner umgehen dieſes Verhältnis, und einer der Vertrauten Mendelsſohns, Lampadius, hat in ſeiner kürzlich erſchienenen, nebenbei geſagt für den Hiſtoriker völlig wertloſen Biographie des vergötterten Freundes, ſich über Schumann vollſtändig ausgeſchwiegen und nur ſo nebenbei ſeiner gedacht. Auch in dem von Waſielewski in ſeiner Schumann-Biographie S. 373 mitgeteilten Briefe an Brendel vom 18. September 1849 kann nur Mendelsſohn gemeint ſein, wenn Schumann ſchreibt: „Über . . . ſind Sie im Irrtum. Er iſt ein ehrlicher Künſtler, ich habe die Beweiſe, und zwar in Menge, in Händen. Er hat ſich meinen Beſtrebungen immer höchſt teilnehmend gezeigt. Und er wäre nicht der, der er iſt, wenn er anders wäre. Denn ein Künſtler, der ſeinen Zeitgenoſſen, den beſſeren, die Anerkennung ihres Strebens verweigert, wäre zu den Verlorenen zu zählen — und von dieſen nehmen Sie . . . nur aus." Dieſer Brief iſt freilich zwei Jahre nach Mendelsſohns Tod geſchrieben, aber der Tenor iſt derſelbe, wie in jenem vom 13. April 1838. Aus welchem Grunde hat Waſielewski den Namen nur durch Sternchen angedeutet? Warum dieſes Verſteckſpiel? Wenn man nicht mit aller Offenheit hervorzutreten wagt, ſo ſchweige man doch lieber ganz ſtill. Es gibt, wie Alfred Schöne in der Vierteljahrsſchrift für Muſik erſt kürzlich mit vollem Recht ausführte, leider Herausgeber von Briefſammlungen, die weder die Rechte noch die Pflichten

ihrer Aufgabe hinreichend erwogen haben, welche in das Gebiet hiſtoriſch-philologiſcher Thätigkeit gehört und als ſolche ihre Geſetze und ihre Technik hat, die nicht ohne Schaden unberückſichtigt bleiben können.

Um jedoch auf Schumanns Verhältnis zu Mendelsſohn zurückzukommen, ſo geht das eine mit Evidenz aus der uns vorliegenden neuen Folge Schumannſcher Briefe hervor, daß letzterer ohne Neid und Eiferſucht ſeines Freundes ſtets mit rückhaltloſeſter Liebe und Bewunderung gedachte. Er blickt zu ihm hinan „wie zu einem hohen Gebirge. Ein wahrer Gott iſt er und Du ſollteſt ihn kennen", ſchreibt er ſeiner Schwägerin. Er weiß keinen unter den Künſtlern, der ihm zu vergleichen wäre. Und wie ſchön ſind die Worte, welche er an Mendelsſohn am 22. Oktober 1845 ſchreibt: „Wenn ich mir bei Bach immer nur ihn ſelber an der Orgel ſpielend vorſtelle, ſo denke ich bei Ihnen mehr an eine taſtende Cäcilia, und wie ſchön, daß das gerade der Name Ihrer Frau iſt". Und weiter: „es iſt doch wahr, lieber Mendelsſohn, ſo reine Harmonien, ſo immer reiner und verklärter ſchreibt niemand weiter." Charakteriſtiſch iſt folgende Äußerung in einem Briefe an Mendelsſohn vom 18. November 1845: „Nun ſeien Sie mir herzlich gegrüßt — bald ſchreibe ich Ihnen wieder — überhaupt können wir es einander nicht von Zeit zu Zeit auch ohne hinreichenden Grund?" Man kann ſich bei Durchleſung der Briefe Schumanns des Eindrucks nicht erwehren, daß Mendelsſohn die freundſchaftlichen, herzlichen Geſinnungen Schumann's nur mit kühler Zurückhaltung erwiderte. Wenn uns auch Schubring in ſeinen „Erinnerungen an Mendelsſohn-Bartholdy" (Jahrgang 1866 des „Daheim" Nr. 376) verſichert, daß Mendelsſohn ſich ihm gegenüber einmal mit hoher Wertſchätzung über Schumanns muſikaliſche Bedeutung ausgeſprochen habe, und nicht allein um des Klavier-

ſpiels der Frau Klara Schumann willen in freundſchaftlichen Beziehungen zu dem Ehepaare ſtand, ſo wollen wir dies recht gerne glauben. Aber in all den über Mendelsſohn erſchienenen Schriften und Biographien, die Familie Henſel und die beiden Bände Briefe mit eingerechnet, finden wir jene ſchöne, aufrichtige Geſinnung nicht ausgeſprochen, die Schumanns Verhältnis zu Mendelsſohn in ſo warmen Farben ausdrückt.

Mancherlei Pläne beſchäftigten Schumann in den letzten Jahren ſeines Lebens. Seine Produktionsluſt ließ ihn zu allerlei Projekten, zu den heterogenſten Stoffen greifen, um ſie dann wieder beiſeite zu legen. Etwas unruhiges, krankhaftes zeichnet die Briefe der letzten Jahre aus. Mit Richard Pohl ſtand er in regſtem brieflichen Verkehr. Pohl ſandte Schumann zunächſt einen Operntext: Die Braut von Meſſina. Derſelbe regte ihn wenigſtens zu einer Ouverture an. Dann will er ein Oratorium Luther komponieren, zu welchem Pohl ihm den Plan eingeſandt hatte. Schumann ſtand jedoch von der Idee wieder ab, da der Dichter das Oratorium als Reformations-Trilogie angelegt hatte, die ſich auf drei Aufführungs-Abende verteilte. Nachdem der Plan ſich zerſchlagen, trägt er Pohl ſeine Abſicht vor, des „Sängers Fluch“ von Uhland zu komponieren; es fehle ihm nur ein Poet, der einige Stellen in die muſikaliſche Form göſſe. Pohl führte den Plan durch; die Kompoſition ſelbſt gehört bekanntlich nicht zu den beſten Schumanns. Auch „Hermann und Dorothea“ beabſichtigte er als Konzert-Oratorium zu ſchreiben, ja ſogar an den Nibelungen-Text wollte er ſich wagen.

Durch die krankhaft geſteigerte Produktion hatte ſein körperlicher und geiſtiger Zuſtand einen beſorgniserregenden Charakter angenommen, und es vollzieht ſich nunmehr eine ganz merkwürdige Wandlung in Schumanns Weſen, die ſich

am markanteſten in ſeinen Briefen ausdrückt. Wir begegnen hier wieder jener Jean Paulſchen Färbung, jenem Reden in Hyperbeln, welches die erſten Briefe auszeichnete. Zum erſten Male taucht dieſe überſchwängliche Sprache mit dem Erſcheinen des jungen Brahms auf. „Nun — wo iſt Johannes?“ ſchreibt er an Joachim den 6. Januar 1854. „Iſt er bei Ihnen? Dann grüßen Sie ihn. Fliegt er hoch — oder nur unter Blumen? Läßt er noch keine Pauken und Trommeten erſchallen?“ In einem früher am 8. Oktober 1853 an Joachim gerichteten Brief ſpricht er von Brahms als dem jungen Adler, der plötzlich und unvermuthet aus den Alpen dahergeflogen kam. „Der junge Aar ſcheint ſich im Plattland zu behagen; er hat einen älteren Wärter gefunden, der, mit ſolch jungem Aufflug umzugehen gewohnt, die wilden Flügelſchläge zu ſänftigen verſteht und die Schwingkräfte nicht hindert.“ Schumann vergleicht Brahms dann wieder mit einem prächtigen Strome, der wie der Niagara am ſchönſten ſich zeigt, „wenn er als Waſſerfall brauſend aus der Höhe herabſtürzt, auf ſeinen Wellen den Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umſpielt und von Nachtigallenſtimmen begleitet.“ Schumanns letzter Brief ſchließt mit freundlichen Worten über Brahms. „Die Cigarren munden mir ſehr. Es ſcheint ein Brahmsſcher Griff zu ſein, und, wie er pflegt, ein ſehr ſchwerer, aber wohlſchmeckender! Jetzt ſeh' ich ein Lächeln über ihn ſchweben.“

Wer Schumanns Charakter, den wahren, treuen und edlen Menſchen, den ſeiner Kunſt als echter Hoheprieſter waltenden Künſtler ganz und voll kennen lernen will, der leſe die Briefe, die wir mit zum ſchönſten geiſtigen Schatz unſeres Volkes zählen dürfen. Vielleicht dürfen wir nunmehr auch hoffen, daß die Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel, einen mit dem nötigen muſikaliſchen Wiſſen ausgerüſteten Hiſtoriker mit der Abfaſſung einer gründlichen, kritiſchen, nicht

im ſchöngeiſtigen Stil gehaltenen Biographie des Meiſters betrauen wird.

Auf Schumann laſſen ſich mit noch größerem Recht jene Worte anwenden, die er ſelbſt über Schubert ſchrieb. Er hatte Töne für die feinſten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszuſtände. Auch Schumann hat genug gethan, und geprieſen ſei, wer, wie er, geſtrebt und geſchaffen hat.

Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy.

Zu jenen hervorragenden Künstlern, welche durch innigste Freundschaft, durch gemeinsame Ideale und Bestrebungen verbunden, lange Jahre hindurch in derselben Stadt ihre segensreiche und fruchtbringende Wirksamkeit ausübten und bestimmend auf das Kunstleben ihrer Zeit eingewirkt haben, gehörte auch Ferdinand David, der vertraute Freund Mendelssohns. Vier Jahrzehnte stand er an der Spitze eines der bedeutendsten Kunstinstitute Deutschlands, der Leipziger Gewandhauskonzerte, deren hoher Ruf, welcher sie an die Spitze aller symphonischen Reproduktion in Deutschland stellte, wesentlich ihm und Mendelssohn zu verdanken ist. So groß sein Ruhm als vortrefflicher, in der soliden deutschen Schule eines Spohr gebildeter Geiger, so weltbekannt war Davids Name als ausgezeichneter Lehrer, zu dessen Füßen ein Joachim und Wilhelmi saßen. Das Andenken dieses Mannes zu ehren und sein Bild unserem gar zu rasch vergessenden Geschlecht in die Erinnerung zurückzurufen, sind jene Blätter bestimmt,[1]

[1] Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy. Aus hinterlassenen Briefschaften zusammengestellt von Julius Eckardt. Leipzig, Verlag von Duncker Humblot.

welche, von dankbarer Pietät, von aufrichtiger Liebe und warmer Verehrung beseelt, uns den Menschen wie den Künstler in der geheimen Werkstätte seines Denkens und Empfindens belauschen lassen. Hervorragend begabte und gefeierte Menschen wollen wir nicht nur in ihren Werken studieren, wir wollen auch den Pulsschlag ihres geistigen Lebens, das rein Menschliche in ihrem ganzen Denken und Thun erfahren. Und hier sind es hauptsächlich die Briefe, welche uns die ganze Persönlichkeit näher rücken, bestimmte Rückschlüsse auf den Menschen im Künstler gestatten.

Sind auch die Briefe Davids, welche Eckardt hier erstmalig zum Abdruck bringt, an Zahl gering, und haben dieselben nach keiner Seite hin die Bedeutung jener seiner Freunde Mendelssohn und Schumann, so blickt uns doch aus ihnen der hohe sittliche Ernst des von seiner Kunst ganz erfüllten Mannes entgegen, dem alles Paradieren mit dem eigenen Können, jeder äußere Schein, jedes Haschen nach Popularität in tiefster Seele verhaßt waren. Der innigen Freundschaft, welche ihn mit Mendelssohn verband, hat unsre Litteratur einen Schatz von Briefen zu verdanken, deren Inhalt gerade für die wichtigste Periode der künstlerischen Thätigkeit beider Männer, besonders aber jener Mendelssohns, von hoher Bedeutung ist. Von besonderem Interesse sind die Briefe des letzteren aus den Jahren seiner Berliner Thätigkeit. Wir wissen aus den früheren Publikationen seines Bruders Paul, wie trotz des königlichen Vertrauens, der Verwirklichung seiner Pläne überall Hindernisse in den Weg gestellt wurden, und all die kleinlichen Intriguen und Machinationen seine ohnehin große Reizbarkeit noch erhöhten. Seiner Mißstimmung gibt er in den Briefen an David unverhohlenen Ausdruck; ohne jedwede diplomatische Zurückhaltung spricht er sich in den kräftigsten Ausdrücken über die Berliner Verhältnisse aus. Die Berliner sind und bleiben

ihm „kühle, traurige, gedrückte Stockfische“, die nur schmeicheln und schwänzeln, oder hochtrabend kritisieren können; sie besäßen kein natürliches Gefühl, keine wahre Aufrichtigkeit. „Ich bin schon ganz begierig auf alle die guten Lehren, die ich jetzt zu hören bekommen werde — es handelte sich um die Musik zu „Antigone“ — wie ich's hätte machen sollen, wenn ich ein Geheimrat gewesen wär'! Denn sie wissen alles besser. Und wie sie die Chöre sich eigentlich gedacht haben. Während die andern in Thränen zerschwimmen und sich nie wieder trösten können über Antigones allzufrühen Tod. Und sie sind alle beide so kühl, so vernünftig!“

Der feste Grund zu dem innigen Freundschaftsbunde zwischen Mendelssohn und David war schon in frühester Jugend gelegt worden. In demselben Hause Hamburgs, in der großen Michaelisstraße Nr. 14, wo Mendelssohn am 3. Februar 1809 geboren wurde, kam David am 19. Januar 1810 zur Welt. Der Vater war ein wohlhabender Kaufmann, welcher, trotz der namentlich auf dem Handelsstand schwer lastenden Kriegszeiten, immerhin in der Lage war, seinen Kindern eine sorgfältige Erziehung zu geben. Ferdinand und Louise, welche der Vater „Kabale und Liebe“ zu nennen pflegte, zeigten schon in frühester Jugend eine ausgesprochene musikalische Begabung. Ferdinands Spiel auf der Geige war mit seinem 13. Jahre bereits so entwickelt, daß sich kein Lehrer in Hamburg vorfand, welcher ihn in seiner Kunst noch hätte weiter bringen können. So wurde er zu Meister Spohr nach Kassel geschickt, dessen Schüler David zwei Jahre lang blieb. Dort lernte er den berühmten Theoretiker Moritz Hauptmann kennen, welcher ihn in die Geheimnisse der Theorie sowie in die Praxis des Partiturspiels einweihte. Nachdem er seine Studien vollendet, unternahm er mit seiner Schwester Louise, der späteren Hofpianistin und Lehrerin der Königin Viktoria, einer aus-

gezeichneten Pianiſtin, eine mehrmonatliche Kunſtreiſe. In Berlin wurde er in das Haus Mendelsſohn eingeführt, und damals auch der Grund zu jenem ſchönen Freundſchaftsbündnis gelegt, welches ihn mit den Eltern und Geſchwiſtern des hochbegabten Felix für alle Zeit ſo innig verbinden ſollte. Da David eine zu ernſte künſtleriſche Geſinnung beſeelte, als daß er ſich für das unruhige, im ganzen doch keine ernſte innere Befriedigung gewährende Virtuoſenleben zu entſcheiden vermocht hätte, ſo faßte er den Entſchluß, ſich in Berlin eine Stellung zu verſchaffen, zunächſt aber den Rat ſeines jugendlichen Kollegen einzuholen. Dieſer berichtete ihm auch in ebenſo eingehender wie liebenswürdiger Weiſe über die dortigen Verhältniſſe. David fand eine Stellung im Königſtädter Orcheſter und ſiedelte 1826 nach der preußiſchen Reſidenz über, wo er im gaſtfreundlichen Mendelsſohnſchen Hauſe und im Verkehr mit bedeutenden Vertretern der Kunſt und Wiſſenſchaft, die reichſten und mannigfaltigſten geiſtigen Anregungen fand. Drei Jahre währte ſein Berliner, für ihn ſo fruchtbringender Aufenthalt, bis er 1829 auf Empfehlung Mendelsſohns in das von einem reichen livländiſchen Mäcen, Landrat von Liphart, auf ſeinem bei Dorpat gelegenen Gute Ratshof gegründete Hausquartett eintrat. David und die übrigen Mitglieder des Quartetts hatten keine andern Verpflichtungen, als die Vorbereitung und Ausführung der allwöchentlich ſtattfindenden muſikaliſchen Unterhaltungen zu übernehmen, im übrigen waren ſie freie Herren ihrer Zeit. Der jugendliche Künſtler verblieb bis zum Jahre 1835 in dieſer Stellung. Auch hier in Dorpat brachte der Verkehr mit geiſtig und wiſſenſchaftlich hervorragenden Männern eine Fülle von Anregungen, und die ihm reichlich bemeſſene freie Zeit benutzte er gewiſſenhaft zur gründlichen Weiterbildung in ſeiner Kunſt. Die aus dieſer Zeit vom Herausgeber mitgeteilten Briefe zeugen von der herzlichen

Intimität, welche zwiſchen den Angehörigen des Mendelsſohnſchen Hauſes und David beſtand; er war der vertraute Hausfreund geworden, welchem alles mitgeteilt wurde, was Freud' und Leid des Lebens mit ſich brachten. Frau Lea Mendelsſohn war dem jungen Künſtler in wahrhaft mütterlicher Zuneigung zugethan, und man kann nicht ohne Rührung ihre liebenswürdigen Briefe leſen. Sie iſt bemüht, ihm über alle Vorkommniſſe zu berichten, auch über die Berliner Zuſtände, und am Schluß eines längeren Briefes ſchreibt ſie: „Davidlein, Sie fänden hier alle Menſchen verheiratet oder verlobt, es iſt eine Wut! nicht nur, daß man die 11 000 (Jungfrauen) in ganz Berlin nicht mehr auftreiben könnte — es läßt ſich nicht einmal ein Ball geben." Sie ſpendet ihm Lob für ſeinen andauernden Fleiß, freut ſich ſeiner Erfolge, hält aber auch nicht mit praktiſchen Ratſchlägen zurück. „Erwerben Sie ſich Beifall und Geld quanto possibile," ſchreibt ſie ihm einmal in etwas gar zu praktiſcher Stimmung.

Auf die Dauer war Dorpat freilich nicht geeignet, einem vorwärts ſtrebenden Künſtler innere Befriedigung zu gewähren; 25 Jahre alt mußte David doch allgemach daran denken, ſich eine feſte Lebensſtellung zu ſchaffen. Dies und andere Umſtände, die der Herausgeber aus leicht begreiflichen Gründen nicht erwähnt, und die wir daher auch nicht erörtern wollen, beſtimmten David, ſich nach einem neuen Wirkungs- und Lebenskreiſe umzuſehen. Als Ziel ſeines Lebens ſchwebte ihm die leitende Stellung in einem bedeutenden Orcheſter und jene eines Lehrers vor. Zufällig hatte er in Erfahrung gebracht, daß der Konzertmeiſter des Leipziger Gewandhausorcheſters Matthäi infolge ſchwerer Erkrankung ſeinem Dienſte nicht mehr vorzuſtehen vermochte, und ſo wandte ſich David an Mendelsſohn, welchem 1835 die Leitung des Leipziger Konzertinſtituts übertragen worden war, um deſſen Meinung über eine etwaige Bewerbung zu

vernehmen. Der Freund riet ihm zu, und Ende des Jahres 1835 wurde David nach glücklich verlaufenem Probespiel als wohlbestallter erster Konzertmeister des städtischen Theater-, Kirchen- und Gewandhausorchesters angestellt.

Der Herausgeber entwirft ein anschauliches und lebendiges Bild von den sozialen, wissenschaftlichen und künstlerischen Zuständen des damaligen Leipzig, dessen Gesellschaft noch nicht wie heute in sich gegenseitig befehdende Cliquen gespalten war. Den Mittelpunkt des künstlerischen Lebens bildeten die Gewandhaus-Konzerte, welche unter Mendelssohn und David ihre schönste Blütezeit erreichen sollten. Wohl mag es dem erst 25 Jahre alten Künstler im Anfang nicht leicht gefallen sein, die ihm notwendig erschienene Reorganisation des Orchesters durchzuführen, Veraltetes zu beseitigen, Neues zu schaffen, ohne bei seinen älteren Kollegen anzustoßen. Aber in Mendelssohn besaß er eine gewichtige, ihn unterstützende Persönlichkeit; in seinem eigenen Wesen aber vereinigte sich eine solch' glückliche Mischung von Strenge, Energie und die Gegensätze versöhnender Liebenswürdigkeit, daß es ihm nicht schwer wurde, das auf Autorität gestützte Vertrauen der Kollegen im Orchester sich zu erwerben.

Die Stellung eines damaligen ersten Konzertmeisters hatte eine ganz andere Bedeutung wie heute, und in manchen Fällen vereinigte er die Obliegenheiten eines Vorgeigers und Dirigenten in einer Person. Er hatte Auffassung, Zeitmaß, die Schattierung des Vortrages ebenso genau zu überwachen wie der eigentliche Leiter. So war die Thätigkeit des Konzertmeisters je nach der Autorität, welche er genoß, oft eine wichtigere und einflußreichere, als jene des Dirigenten selbst. Und mit David war am wenigsten zu spaßen. Er hatte eine solche Gewalt über die Mitglieder des Orchesters, daß sein oft sehr eigenmächtiger Wille der bestimmende war. Diesen dominierenden Willen hat mancher Dirigent, haben

auch die Nachfolger Mendelsſohns kennen gelernt; wohl oder übel mußten ſie ſich demſelben fügen. Inſofern ſind wir berechtigt, von einer beſtimmenden Leitung des Leipziger Konzert-Inſtituts durch David zu ſprechen. Übrigens hatte er bei Solovorträgen ſtets das Orcheſter zu dirigieren, leitete die Konzerte auch in der Saiſon 1841—42 und ſpäter.

An der Mittagstafel des Hotel de Bavière lernte David Robert Schumann kennen. Bei dieſer Gelegenheit kommt der Herausgeber auf die „Urteilsloſigkeit“ und den „Unverſtand“ derjenigen zu reden, welche die Freundſchaft zwiſchen Schumann und Mendelsſohn für eine einſeitige von jeher angeſehen haben, und die noch heute der Überzeugung ſind, daß Mendelsſohn dem Kollegen nicht denjenigen Grad von herzlichem Wohlwollen entgegenbrachte, deſſen er ſich von dem ſinnigen, in ſich gekehrten Tondichter zu erfreuen hatte. Der Herausgeber hätte wohl beſſer daran gethan, dieſen Punkt nicht zu berühren. Es iſt doch ebenſo auffallend wie charakteriſtiſch, daß wir in allen bisher veröffentlichten Briefen Mendelsſohns dem Namen „Schumann“ kaum einmal flüchtig begegnen, während letzterer ſtets mit größter Liebe und Achtung, ja mit warmer Begeiſterung von Mendelsſohn ſpricht. Die vor Jahresfriſt veröffentlichten Briefe Schumanns enthalten mehr als einen Paſſus, welcher ſtark durchblicken läßt, daß die öffentliche Meinung, welche ſich nicht im Leipziger Gewandhaus zu bilden pflegte, nicht ohne Mißtrauen Mendelsſohns inneres Verhältnis zu Schumann beobachtete. Letzterem hat es auch nicht an Warnungen gefehlt; geſteht er ja in einem ſeiner Briefe, daß es ihn höchlich ſchmerzen würde, wenn die Mitteilung auf Wahrheit beruhe, daß M. es nicht aufrichtig mit ihm meine. Wir ſind bereits früher, gelegentlich der Veröffentlichung von Schumanns Briefen, auf dieſen Punkt näher eingegangen und müſſen heute auch Eckardt gegenüber wiederholen, was wir damals

ſchrieben. Auch er vermag uns keinen Brief Mendelsſohns entgegenzuhalten, welcher den Zweifel an ſeiner aufrichtigen Freundſchaft gegenüber Schumann zu entkräften vermöchte. Dagegen findet David freundliche, anerkennende und warme Worte für denſelben. So drückt er Mendelsſohn ſeine große Freude über des Meiſters „Paradies und Peri" aus und fügt hinzu: „er iſt doch ein prächtiger Muſiker." Ein anderes Mal ſchreibt er: „Die zweite Ausführung der Peri hat mir noch mehr Freude gemacht, als die erſte, es ging noch beſſer, Schumann dirigierte viel ſicherer und iſt und bleibt ein prächtiger Kerl." In humoriſtiſcher Weiſe ſchildert David in einem Briefe vom 4. Auguſt 1841 die bekannte Moltkeſche Eigenſchaft Schumanns. „Geſtern war Schumann bei mir und hat mir eine Stunde lang was vorgeſchwiegen, woraus mir dann endlich klar wurde, daß er ſeine Symphonie gern noch einmal vor dem Publikum hören möchte. Ich ſchlug ihm vor, ſie mit bei der Hornprobe zu machen, worauf er aber durch Zeichen zu verſtehen gab, daß er eine Probe bezahlen wolle, um ſie recht gründlich zu machen. Hierauf rauchte er zwei Cigarren, fuhr ſich zweimal über den Mund, da gerade eine Silbe heraus wollte, nahm ſeinen Hut, vergaß ſeine Handſchuhe, nickte mit dem Kopf, ging an eine falſche Thür, dann an die rechte, und weg war er." Mit Schumann verblieb David auch nach deſſen Überſiedelung nach Dresden in regem brieflichen Verkehr. „Kennſt du die Handſchrift noch?" ſchreibt Schumann ihm am 12. Auguſt 1848. „Es ſind noch immer die alten Schnörkel, aber auch noch der alte Schreiber, der ſich Deiner und der vielen mit Dir ſo fröhlich verbrachten Stunden faſt täglich erinnert." Dem letzten vom 9. Oktober 1853 datierten Schreiben lag ein Exemplar der D-moll Sonate für Violine und Klavier bei, auf welches Schumann die Worte geſchrieben hatte: „Dem Freunde und Meiſter Ferdinand David

zur Erinnerung.“ Wenige Monate darauf trat die traurige Kataſtrophe im Leben Schumanns ein, und im Sommer 1856 war auch er nicht mehr unter den Lebenden. Schumann war der letzte Muſiker der Neuzeit, deſſen Schaffen die, wenn auch nicht ungeteilte Sympathie Davids fand. Manchen ſeiner Schöpfungen ſtand er verſtändnislos gegenüber. Schumann wußte dies wohl, und nach der Probe einer ſeiner Symphonien, wenn wir nicht irren war es jene in D-moll, frug er David nicht ohne einige Ironie, ob er das Werk denn auch verſtanden habe. So viel ſteht indeſſen feſt, daß David der Schumannſchen künſtleriſchen Richtung, wie ſie von deſſen Schülern weitergebildet wurde, durchaus fremd blieb.

Das erſte Jahr, welches David in Leipzig verlebte — er hatte ſeine Stellung am 25. Februar 1836 angetreten — brachte Arbeit und Sorgen genug, auch mußte er ſich in die neuen Verhältniſſe erſt allgemach hineinleben. Nicht wenig bekümmerte ihn der gedrückte Gemütszuſtand Mendelsſohns, deſſen Vater am 19. November 1835 plötzlich geſtorben war. Er war an Leib und Seele wie gebrochen, und wie tief ſeine Trauer war, beweiſen die beiden Briefe an Schubring und Bauer, die wir aus früheren Publikationen kennen. Zwei Vorſätze hatte Mendelsſohn am Grabe ſeines Vaters gefaßt: das Oratorium „Paulus“ ſobald wie möglich zu vollenden, und des Verſtorbenen Lieblingswunſch zu erfüllen, nämlich einen eigenen Hausſtand zu gründen. Letzteres ging nun aber nicht ſo raſch. Frau Lea Mendelsſohn kann daher in einem Briefe an David vom 29. Januar 1836 es gar nicht faſſen, daß ihr Felix, „der zu 14 Jahren in Rietzens Geliebte und ſpäter auf eigene Hand in Schöne mehrerer Völker verliebt war, jetzt nicht einmal Stoff zum Courmachen in ſich findet.“ Sie meint, David müſſe hier helfend eintreten. Auch im kleinen war die treue Mutter um das Behagen ihres Sohnes beſorgt. So teilt ſie am

26. April 1836 David den Wunsch mit, eine recht schöne, fertig gemachte Weste für Felix, welchem die Direktion des Düsseldorfer Musikfestes übertragen worden war, zu haben; „das Futter muß aber nicht zu dick genommen werden, sonst schwitzt unser Virtuose seine liebe Seele aus. Diese Warnung für den Schneider Fips.“ Auch möchte David sorgen, daß Felix von seinen feinsten, den neuen Hemden, und seine Battistschnupftücher zur Reise mitnehme, „auf daß die Mama keine charpes von wegen seiner Wäsche habe.“

Im Frühjahr 1837 hatte Mendelssohn Cäcilie Jeanrenaud zum Altar geführt, welche sein ganzes Leben mit dem warmen Sonnenschein ihrer Liebe erfüllte, und deren sanftes, liebliches Wesen auf seinen aufgeregten Gemütszustand stets beruhigend und versöhnend wirkte. Die glückseligste Stimmung atmet ein Brief an David aus Frankfurt vom 2. Juni, in welchem er dem Freunde erklärt, daß es doch ihr klügster Streich sei, den heiligen Orden des Junggesellen an den Nagel gehängt zu haben. David hatte nämlich drei Monate vor Mendelssohns Verheiratung eine Tochter des Landrat Liphart, wenn auch gegen den Willen des stolzen Aristokraten, heimgeführt. Eine Aussöhnung fand erst viele Jahre später statt.

Die zwischen den Freunden in den folgenden Jahren gewechselten Briefe sind nicht sehr zahlreich, da sie beide ja in derselben Stadt lebten und nur während der Sommermonate getrennt waren. Es war eine schaffensfreudige, durch keinen Mißton und trüben Schatten gestörte Zeit. Von der innigen Freundschaft, welche Mendelssohn zu David beseelte, gibt ein Brief aus Berlin vom 30. Juli 1838 ein rührendes Zeugnis. Er kann sich keinen zweiten Musiker denken, mit dem er so einig in der Kunst wäre und an dessen Thun und Treiben er solch' innige Freude habe. Der Himmel lasse es uns gelingen, immer mehr unsere

Wünſche und unſer Inneres auszuſprechen und das, was uns heilig und lieb in der Kunſt iſt, feſtzuhalten und nicht untergehen zu laſſen.“ Zur Popularität fühle er ſich nicht geſchaffen, er mag ſie weder erlernen noch erſtreben. „Was ſo von innen heraus kommt, das macht mich froh, auch in ſeinem äußerlichen Wirken.“ Von dankbarer Freude durchzogen iſt Davids Antwort auf den ſchönen, von einem edlen Gemüt zeugenden Brief Mendelsſohns; der Beifall des Freundes iſt ihm alles und ermuntert ihn zu fernerem Schaffen.

Im Frühjahr 1839 unternahm David eine Kunſtreiſe nach England, welche ihm Ruhm und Ehre, ſowie auch das von der Mama Mendelsſohn empfohlene „quanto possibile“ einbrachte. David befand ſich nicht in der glücklichen Lage eines Mendelsſohn, welcher auch ohne Ausübung ſeines Berufes ſorgenlos leben konnte. Bei David lag die Sache ganz anders; er hatte zwar einen vornehmen und reichen Schwiegervater, da aber die Tochter gegen ſeinen ausdrücklichen Willen dem geliebten Manne ihre Hand gereicht hatte, ſo mußte David ausſchließlich für die Exiſtenz ſeiner Familie ſorgen. Um ſo ehrender für ihn iſt es daher, wenn er den noch ſo verlockenden Anerbietungen, welche ihm in England gemacht wurden, widerſtand, und die pekuniär weniger glänzende Stellung in Leipzig ſchließlich doch vorzog. In ſeinen Briefen an Mendelsſohn weiſt er auf ſeine finanzielle Lage hin, die es ihm unmöglich machen würde, mit dem ihm bisher ausgeſetzten Gehalt — ſeine offizielle Stellung trug ihm 900 Thaler ein — ferner in Leipzig zu bleiben; auch wünſche er, daß ihm geſtattet werde, alljährlich von Oſtern an einige Monate nach England zu reiſen. Wir finden es begreiflich, daß David dieſe ſicherlich nicht unbeſcheidenen Forderungen ſtellte, denn er war in den Jahren, wo man für eine ſich und den Seinigen eine ſichere

Zukunft gewährende Stellung Sorge tragen muß. Davids gewiß sehr mäßige Forderungen scheinen von dem weisen Rat Leipzigs genehmigt worden zu sein. Da auch einige Jahre später das Konservatorium gegründet wurde, an welchem David eine so hervorragende Stellung einnehmen sollte, so finden wir in den weiteren von Eckardt herausgegebenen Briefen niemals mehr die Frage eines Verlassens der großen Seestadt Leipzig errörtet. Wie schwer würde David auch die Trennung von seinem Freunde gefallen sein, der ihm sein alles war. „Wenn Du aber später auch selbst einmal weggehst — schreibt er am 13. April 1839 aus London an Mendelssohn — und ich sitze da und muß gegen Kleinstädterei und Stadtrat und alle Misère ankämpfen, dann werde ich es wohl schwer bereuen, eine Gelegenheit, wie die, welche sich hier dargeboten, unbenutzt vorüber gelassen zu haben." Aber die Art und Weise, wie die Kunst in Deutschland ausgeübt wurde, hatte seine wärmsten Sympathien. David war ein zu scharf blickender Kopf, um nicht die großen Schattenseiten des englischen Musiktreibens zu empfinden, und er spricht es in einem späteren Briefe an seinen Freund auch offen aus, daß, wenn er in Deutschland von seiner Kunst anständig mit Frau und Kind leben könne, er es nie verlassen werde. Mendelssohn war dies aus dem Herzen geschrieben; er meinte auch, daß es trotz Schlafrock und Nachtmütze in unserem deutschen Vaterlande doch unendlich schöner und besser sei, als in dem Lande der ewigen Goldwage. Mendelssohn und David, wie überhaupt unsere großen Künstler, waren stets warme Patrioten, und es gehört zu jenen landläufigen, oberflächlichen Redensarten, daß sie keinen Sinn für politische und nationale Fragen, für Deutschlands Größe hatten. David begrüßte die Ereignisse von 1866 als eine befreiende That, und der Krieg 1870/71, dessen herrliche Erfolge den größten deutschen

Künſtler unſerer Zeit, einen Johannes Brahms, zu einer ſeiner ſchönſten Schöpfungen, dem Triumphlied begeiſterten, verſchönte auch die letzten Lebensjahre eines David.

Als eine empfindliche Störung ihres künſtleriſchen wie freundſchaftlichen Verhältniſſes empfanden es beide, als das Vertrauen König Friedrich Wilhelms IV. im Jahre 1841 Mendelsſohn nach Berlin berief, wo ſeiner nur ſchlimme Enttäuſchungen harrten. Sowohl die früher veröffentlichten Briefe, wie jene von Eckardt herausgegebenen, liefern Zeugniß hiervon. David mußte dem Freunde über jede Kleinigkeit genauen Bericht erſtatten, und er that dies mit dem ihm eigenen Humor. Und Mendelsſohn brauchte geiſtige und gemütliche Erfriſchung, denn er klagt bitter über das Berliner Weſen. „Dieſe Unfruchtbarkeit, Trockenheit, Windigkeit, Staubigkeit, Dumpfigkeit, dieſe üble Luft! in Wetter, Menſchen und Kunſt, meine ich. Sag's nicht weiter! Aber bei der Majorität trifft es zu." Dagegen lobt er die exquiſiten Diners mit den herrlichſten Saucen und Paſteten und Diplomaten bei Graf Redern, für die man alle A-Klarinetten, Quint-Sext-Accorde und überhaupt alle Muſik mit Freuden fahren laſſen könnte, da ſich doch einmal eins mit dem andern nicht verträgt. In einem ſeiner Briefe aus Berlin läßt ſich Mendelsſohn auch über Liszts Spiel und zwar ziemlich ſcharf aus: „Liszt hat ein großes Stück meiner Hochachtung durch die albernen Poſſen eingebüßt, die er nicht nur mit dem Publikum (das ſchadete nichts), ſondern mit der Muſik ſelbſt treibt. Beethovenſche, Bachſche, Händelſche und Weberſche Sachen hat er hier ſo erbärmlich mangelhaft, ſo unrein und ſo kenntnislos geſpielt, daß ich ſie von mittelmäßigen Spielern mit mehr Vergnügen gehört hätte; da waren 6 Takte, dort 7 ausgelaſſen, hier falſche Harmonien genommen und dann ſpäter durch andere falſche ins Gleiche gebracht, dort aus den leiſeſten Stellen ein gräßliches For-

tiſſimo gemacht, und was weiß ich noch alle den traurigen Unfug.“ Auch David vermißt an Liszt eine gewiſſe Ehrlichkeit, Geradheit und Selbſtverleugnung. Hier geht David entſchieden in ſeinem Urteil zu weit, denn Liszt war es Ernſt mit ſeiner Kunſt; davon hat uns erſt der Briefwechſel zwiſchen ihm und Wagner von neuem überzeugt.

In der Saiſon 1842/43 trat Mendelsſohn wieder als Hauptleiter in das Gewandhaus-Orcheſter ein. Im Jahre 1843 begründete er mit David, Schumann, Hauptmann, Pohlenz und hervorragenden Kunſtfreunden das Leipziger Konſervatorium, welches eine der erſten muſikaliſchen Pflanzſtätten Deutſchlands werden ſollte. Ende 1843 begab er ſich wieder nach Berlin, verließ die Stadt aber ſchon im Frühjahr 1844 und ſuchte ſie ſeitdem nur für kurze Zeit wieder auf. Ende des Jahres verlor David ſeine Mutter, der Vater war ſchon früher aus dem Leben geſchieden. Von rührender Liebe iſt der Brief Mendelsſohns aus Frankfurt vom 26. Dezember diktiert, in welchem er den Freund ſeiner innigſten Teilnahme verſichert. „Ich weiß Dir nichts zu ſagen, mein lieber Freund, was Dich auch nur für einen Augenblick tröſten und zerſtreuen könnte, aber dennoch kann ich's nicht laſſen, Dir ein paar Worte zu ſchreiben, Dir zu ſagen, was Du längſt weißt, daß keine Freude und kein Leid Deines Lebens iſt und war und ſein wird, an dem ich nicht meinen Teil mit erlebe, daß ich in ſolchen Tagen, frohen oder traurigen, doppelt bedaure, nicht perſönlich bei Dir ſein zu können, ja in den traurigen noch viel mehr, als in den frohen.“

Aber David ſollte auch bald den herrlichen Freund verlieren, mit dem er alles, was Geiſt, Herz und Gemüt bewegte, zu allen Zeiten geteilt hatte. Frau Fanny Henſel ſtarb plötzlich am 17. Mai 1847, und wenige Monate darauf folgte ihr der Bruder. Von dem tiefen Seelenſchmerz,

welchen David dieſer unerſetzliche Verluſt bereitete, gibt der von Eckardt in deutſcher Ueberſetzung zum erſten Male mitgeteilte, an Sterndale Bennet gerichtete Brief Kunde. Als David an Mendelsſohns Sterbelager eilte, war er bereits ohne Bewußtſein. Er ſchrie entſetzlich bis gegen 10 Uhr; dann fing er an mit dem Munde zu brauſen und zu trommeln, als ob ihm Muſik durch den Kopf gehe; wenn er davon erſchöpft war, gab er wieder ein angſtvolles „Geſchrei von ſich und blieb ſo die ganze Nacht hindurch". Am andern Abend 9¼ Uhr verſchied er. Die Schwere des Verluſtes hat David niemals ganz zu überwinden vermocht. „Das Schönſte war doch weg — das kommt nicht wieder." Und er hat dem Todten jene Treue bewahrt, die er ihm auch im Leben ſtets bewieſen hatte.

Nach Mendelsſohns Tode hatte Gade die Direktion der Gewandhaus-Konzerte übernommen, doch die Revolution von 1848 war die Veranlaſſung für den däniſchen Patrioten geweſen, in ſein Vaterland zurückzukehren. Sein Nachfolger war Julius Rietz, ſpäter Reinecke, doch David blieb die Seele der Konzerte. Noch einmal, im Jahre 1851, trat die Verführung an ihn heran, Leipzig zu verlaſſen und die Stellung Ferdinand Hillers in Köln, welchem die Leitung der Pariſer italieniſchen Oper angetragen war, zu übernehmen. Trotz der günſtigen Bedingungen ſiegte im entſcheidenden Augenblick die Anhänglichkeit an jene Stelle, wo er 16 Jahre lang gewirkt und ſo treue, ihm von Herzen ergebene Freunde gefunden hatte. Aber die Sonne des Lebens warf immer längere Schatten; es wollte Abend werden. Häusliches Ungemach, Trennung von ſeinen Kindern, der Tod ſo vieler lieber Kollegen umdüſterten das Gemüt des ſonſt ſo lebensfrohen Mannes. Er beſaß freilich die ſeltene Kraft, in der Arbeit ſich immer neue Stärkung für Geiſt und Gemüt zu holen, beſuchte er doch noch als

Sechziger akademiſche Vorleſungen. Ein Lichtſtrahl in ſeinem Leben waren ihm die Erfolge des Krieges 1870. „Ich bin ganz aufgegangen in Freude, Begeiſterung und Rührung über das Hochherrliche, was Gott mir noch vergönnt hat, zu erleben," ſchreibt er an ſeine Kinder. Bezeichnend iſt der Paſſus, daß in Sachſen noch hin und wieder Volk ſei, das am liebſten Preußens Niederlage geſehen hätte. „Sie trauen ſich freilich nicht offen mit der Sprache heraus, aber man merkt ihnen die innere Wut an."

Seine Bruſt- und Atembeſchwerden, unter denen er bereits früher ſchon gelitten, traten ſeit 1871 immer heftiger auf. So ſah ſich David im November 1872 ſchweren Herzens genötigt, ſein Abſchiedsgeſuch einzureichen. Auf freundliches Andrängen der Konzertdirektion wurde das Abſchiedsgeſuch jedoch zurückgezogen, und da Davids geſunde und kräftige Natur noch einmal zu ſiegen ſchien, im Januar 1873 die gewohnte Thätigkeit wieder aufgenommen. Im Sommer reiſte er nach Tarasp, um in den dortigen Heilquellen neue Kräfte zu holen. David fühlte ſich wohler denn je; die aſthmatiſchen Beſchwerden verringerten ſich, der Dreiundſechzigjährige konnte wieder größere Ausflüge unternehmen. Dem Tarasper Aufenthalt folgte die Überſiedelung nach Kloſters, wo er auf einem Ausfluge, deſſen Ziel die Klubhütte unterhalb des Silvrettagletſchers ſein ſollte, plötzlich lautlos zuſammenbrach. Ein Herzſchlag hatte ſeinem Leben ein Ziel geſetzt.

Nimmt David auch als ſelbſtſchaffender Muſiker keine hervorragende Stellung ein, ſo war dagegen ſeine Thätigkeit als vielumworbener Lehrer eine um ſo bedeutendere und ſegensreichere; ſeine große Violinſchule iſt ein muſtergültiges Werk, das heute noch nicht übertroffen iſt; dasſelbe zeugt ſowohl von großem Wiſſen, wie von reicher Erfahrung. Noch ſei auch ſeiner unter dem Namen: „Hohe Schule des

Violinſpiels“ herausgegebenen und bearbeiteten Sammlung älterer Geigenkompoſitionen deutſcher, franzöſiſcher und italieniſcher Meiſter des 17. und 18. Jahrhunderts gedacht. Als ausübender Muſiker gehörte er den beſten ſeiner Zeit an; er repräſentierte jene echt künſtleriſche und deutſche Richtung des Violinſpiels, deren letzter Ausläufer Joachim iſt. Sein Ton war edel und von markiger Fülle, die Bogenführung eine vornehme und doch elegante. Als ebenſo energiſcher wie geiſtvoller Künſtler erwies er ſich aber als Konzertmeiſter, welcher das ganze Orcheſter wahrhaft zu elektriſieren und zu begeiſtern vermochte. David war die Seele des Gewandhaus-Orcheſters, und wohl nicht ſo leicht wird dasſelbe jene künſtleriſche Stellung jemals wieder erreichen, welche es unter David eingenommen hatte. Ihn uns auch als Menſchen näher zu bringen, bezwecken die von Eckardt herausgegebenen Briefe. Die ausführlicheren Nachrichten, welche der Verfaſſer über das Leben Davids gibt, werden mit nicht weniger Intereſſe wie die mitgeteilten Briefe von den Freunden, Schülern und Verehrern des Künſtlers aufgenommen werden. Das mit Geiſt und Gemüt geſchriebene Buch iſt ein Denkſtein, welchen perſönliche Hochſchätzung dem verdienten Künſtler geſetzt hat.

Hans v. Bülow
als Dirigent und Pianiſt.

„Wenn einem Künſtler höchſte Kunſterkenntnis nachgerühmt werden kann, ſo iſt es Bülow. Wie wenige verſteht er es, die toten Schriftzeichen mit blühendem Leben zu erfüllen; er baut auf von innen heraus, er weiß gleichſam den Geiſt des Schöpfers zu bannen. Nur eine ſeltene Begabung, nur ein langes ernſtes Studium, ein liebevolles Verſenken in den Geiſt der älteren und neueren Meiſter, nur ein entſchloſſener Wille und ein hohes Bewußtſein ſeiner künſtleriſchen Miſſion vermag ſolches zu vollbringen, wie Bülow."

So ſchrieben wir vor Jahren, als wir Meiſter Bülow zum erſten Male mit ſeinen Meininger Getreuen hörten. Wir bewunderten die Energie und geniale Interpretationskunſt des Mannes, welcher mit verhältnismäßig mittelmäßigen Kräften uns künſtleriſche Leiſtungen allererſten Ranges bot. Er iſt ein ganz eigenartiger, wir möchten ſagen in die ſtiliſtiſchen Beſonderheiten eines Kunſtwerks ſcharf eindringender und gleichſam dialektiſch zerſetzender Muſiker, welcher mit der penibelſten Gewiſſenhaftigkeit an das Studium der Werke älterer und neuerer Meiſter herantritt. Es gibt keine muſikaliſche Richtung, keine Stilgattung, die Bülow nicht geiſtig beherrſchte! Künſtleriſche Einſeitigkeit und Voreingenommenheit ſind ihm, wenn wir von ſeiner unbegreiflichen

Antipathie gegen Schumann absehen, fremd. Bülow hat auch schon zu wiederholten Malen bewiesen, daß er solche Komponisten, welche noch nicht die allgemeine Anerkennung und Wertschätzung in der musikalischen Welt sich errungen hatten, mit besonderer Vorliebe auf seinen Programmen begünstigte. So z. B. Brahms, dessen Symphonien — sind es doch die bedeutendsten orchestralen Schöpfungen seit Beethoven — Bülow als geistvoller Verkündiger durch alle Lande trug. Ob aber Beethoven oder Liszt, ob Brahms oder Wagner, auf alle Werke überträgt er dieselbe gewissenhafte künstlerische Sorgfalt, ihren eigensten Geist weiß er zu neuem Leben zu erwecken. Bülow hält die Kunst auch nicht an geographische Grenzen gebunden, denn wie enge wäre ihr Gebiet, wenn sie bei Sprach- und Völkerscheiden Halt machen müßte.

Es ist eine jener liebenswürdigen Nachreden, welche so ohne weiteres die Runde machen, daß Bülow nur der Herold der neudeutschen Schule sei. Sein Blick umfaßt alles, was geistig bedeutend ist; einem jeden Komponisten, möge er einer Nationalität angehören, welcher er wolle, bringt Bülow dieselbe künstlerische Gewissenhaftigkeit, dasselbe liebevolle Verständnis entgegen. Nur einem Meister, und zwar einem unsrer deutschesten und edelsten Musiker gegenüber verhält er sich ablehnend, wenn nicht absprechend; es ist dies Robert Schumann, für dessen Trauermarsch aus dem Klavier-Quintett Bülow nur die Bezeichnung: „Trauermarsch auf den Tod eines Philisters" hat. Doch dies gehört zu jenen seltsamen Widersprüchen, an welchen Bülows Charakter und Wesen so reich ist.

Wenn wir vorhin sagten, daß Bülow die stilistischen Besonderheiten einer Kunstschöpfung gleichsam dialektisch zersetze, so möchten wir nicht mißverstanden werden. Wir lehnen den Vorwurf durchaus ab, als ob er uns nur das

tote Gerippe eines verſtandeskühlen Auseinanderhaltens und Wiederaneinanderfügens der einzelnen Teilchen oder Motive des Kunſtwerkes gebe. Bülow iſt, wie Marſop in einer geiſtreichen, im Aprilheft von „Nord und Süd“ enthaltenen Cauſerie ausführte, zugleich Dozent wie Analytiker und Dialektiker, begeiſterter Prophet und tiefſinniger Exeget, geiſtreicher Äſthetiker und ein von ſeinen Idealen erfüllter Interpret. Es ſind dies nicht die wörtlichen Ausdrücke Marſops, aber ſie werden ungefähr dem Sinn ſeiner Ausführungen entſprechen. Er hat hiermit Bülows reproduzierende Thätigkeit ſowohl als Pianiſt wie als Dirigent im allgemeinen treffend charakteriſiert; aber eines hat Marſop vergeſſen: dieſe Eigenſchaften vereinigen ſich nicht immer zu einem einheitlichen Ganzen. Bald tritt mehr die eine, bald die andre Seite ſeiner künſtleriſchen, in ihrer Art einzig daſtehenden Individualität auf. Es gilt dies zwar mehr vom Pianiſten, wie vom Dirigenten Bülow. Als Pianiſt glauben wir oft, wenn wir ſeine Interpretation der Beethovenſchen Klavierwerke ausnehmen, den geiſtreichen Dialektiker vor uns zu ſehen, welcher durch ſeine verblüffenden Antitheſen zu intereſſieren, aber nicht immer ganz zu überzeugen vermag; zuweilen ſpricht auch der gelehrte Dozent vom hohen Katheder zu uns herab, welcher den Gedankenzug eines großen Geiſtes auf das feinſte zergliedert und uns klar zu machen verſucht.

Aber wenn er uns auch in den inneren Organismus des Kunſtwerks, wenn man ſo will, in die Werkſtätte des Komponiſten blicken läßt, ſo geſchieht dies niemals in rein äußerlicher Weiſe. Bülow weiß die geiſtigen Fäden feſtzuknüpfen, die einzelnen Teile des künſtleriſchen Organismus wohl auseinanderzuhalten, aber auch wieder zu einem großen, lebensvollen Ganzen zuſammenzufaſſen und mit warmblühendem Leben zu erfüllen. Wenn einer in der Wiedergabe

der Partitur gewiſſenhaft iſt, ſo darf dies Bülow nachgerühmt werden. Der Geiſt, nicht das Metronom iſt ihm das weſentliche. Kein moderner Dirigent hält ſich ja auch mehr an die eintönigen Schwingungen des Metronompendels; man kann höchſtens über das zu viel oder zu wenig rechten, und hierin mag Bülow oft zu weit gehen und ſich manche von der Tradition abweichende Willkürlichkeiten erlauben. So, um nur ein Beiſpiel anzuführen, kann man über gewiſſe Ritardandos und Accellerandos in der Beethovenſchen C-moll Symphonie geteilter Meinung ſein, hier ſteht eben Überzeugung gegen Überzeugung, und ex cathedra Sätze haben in muſikaliſch-äſthetiſchen Fragen, auch wenn ein Bülow ſie aufſtellt, keine abſolute Bedeutung. Aber bei ihm hat dieſes Auf- und Abwogen der Bewegung doch immer logiſchen Sinn, und iſt von einer eiſernen muſikaliſchen Konſequenz diktiert. Derartige Abweichungen von der üblichen Tradition, wie z. B. im erſten Satz der erwähnten Symphonie eine lebhaftere Temponahme bei jener Stelle, wo die Geigen, nach dem Auftritt des zweiten Themas Fortiſſimo einſetzen und in Achteln heruntergleiten (Partitur Litolff p. 5 und 13), während die Bäſſe dagegen anſtürmen, oder ein Ritardando bei jener Stelle im Durchführungsſatz (Partitur p. 8), wo die Bläſer Fortiſſimo mit dem Hauptmotiv einſetzen und ſie ſowohl wie die Streicher alternierend in klagenden Akkorden weiter ſchreiten —, derartige Abweichungen von dem üblichen und gewohnten ſind bei Bülow keine willkürlichen; ſie können ſtets mit der formalen Struktur und mit dem Ideengehalt des Werkes ſelbſt in Einklang gebracht werden. Aus allem geht zwar die exzeptionelle Auffaſſung Bülows hervor, aber ſie verſtößt niemals gegen den eigentlichen Geiſt des Kunſtwerks. Neu war uns das Accellerando in den letzten zwölf Takten des erſten Satzes. Übrigens brachte Bülow die erſten fünf Takte ſowie die Stellen p. 2 Takt 6 und die

entſprechenden p. 10 und 17 der Partitur in der üblichen Weiſe, alſo im vorgeſchriebenen Tempo, nicht ſchwerer, wuchtiger, wie Richard Wagner und andere Interpreten und früher Bülow ſelbſt dieſe Stellen aufgefaßt wiſſen wollten. Dagegen glaubten wir eine Steigerung des ganzen erſten Satzes in Beziehung auf das Zeitmaß wahrzunehmen. Einen wundervollen Eindruck hinterließ das Andante. Wie wußte hier Bülow durch ein unſcheinbares Beſchleunigen des Tempos bei dem jeweiligen Einſatz des C-dur-Satzes dieſen auf das Finale hinweiſenden Siegesmarſch herauszuheben! Helden mit ihren im hellen Sonnenglanz funkelnden Rüſtungen ſchritten ſtolz und hoch an unſrem geiſtigen Auge vorüber. Von großartiger Wirkung war das Creszendo am Schluß des geiſterhaft vorüberhuſchenden dritten Satzes, ehe das ganze Orcheſter den gewaltig daherbrauſenden Hymnus des Finale anſtimmt.

Es iſt von andern ſchon wiederholt hervorgehoben worden, daß Bülow auf dem Orcheſter ebenſo meiſterhaft ſpiele, wie auf dem Klavier. Jede Vortragsnüance weiß er zu geiſterfülltem Ausdruck zu bringen, er baut das Kunſtwerk, welches in allen ſeinen Einzelnheiten in ihm lebendig geworden iſt, organiſch von innen heraus; der ſchaffende Geiſt, dem es entſprungen, wirkt in ihm wiederum ſchaffend, ſo daß ſich ihm dasſelbe gleichſam wie eine eigene Entäußerung darſtellt. Es iſt ganz gleich, welches Werk Bülow dirigiert, er geht ganz in dem Ideenkreis desſelben auf; in dem Augenblick, in welchem er es dem Hörer vermittelt, iſt er der Komponiſt ſelbſt.

„Machen Sie ſich zum Grundſatz, das Schwere ſtets leicht und das Leichte ſtets ſchwer anzufaſſen. Haydns Symphonie mag Ihnen leicht erſcheinen, aber ſie iſt ſehr ſchwer.“ Das waren die Worte, mit welchen Bülow eine Probe zur B-dur-Symphonie des Altmeiſters der Inſtrumentalmuſik ein-

leitete, der wir anwohnten. Dieſer Ausſpruch mag manchem vielleicht paradox vorkommen, aber er iſt es nur anſcheinend, es liegt im Gegenteil ein tiefer Sinn, eine große Wahrheit in dieſen Worten; ſie bezeichnen nur die künſtleriſche Gewiſſenhaftigkeit, mit welcher der geniale Dirigent ſeine Aufgabe erfaßt.

Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und die üblichen Inſtrumente des Streichkörpers waren der ganze äußere Apparat, den Haydn vorfand. Die Klarinetten fügte er erſt einem Teil ſeiner in London entſtandenen Symphonien hinzu. Es ſtand ihm kein Makartpinſel zu Gebot, mit welchem er, wie manche Komponiſten unſrer Tage, etwaige blutarme Stellen durch einen grellen Farbenauftrag zu einem blühenden Scheinleben zu erwecken nötig gehabt hätte. Haydn brauchte nur an den Baum der Kunſt zu rühren, und die reifſten Früchte fielen ihm in den Schoß. Er war ein Meiſter, der, um ein Goetheſches Wort zu umſchreiben, groß im kleinen war. In den anmutigſten, auf das feinſte verſchlungenen Linien wirft er ſeine Zeichnungen hin. Nirgends bemerken wir eine Lücke in der künſtleriſchen Geſtaltung; jede Biegung, jedes Schnörkelchen, jedes Eckchen und Winkelchen hat ſeine auf das Ganze hinweiſende Bedeutung, ſogar der kleine allerliebſte Zopf, welcher hinten hing. In dieſe feine Filigranarbeit muß man ſich hineinleben und die einzelnen kleinen Züge zu erfaſſen wiſſen, um das Ganze dann in ſeiner vollen Schönheit zu verſtehen nnd in ſich aufzunehmen. Das iſt aber keine leichte Aufgabe, dazu gehört ein feiner, auch für das anſcheinend Unbedeutendſte empfänglicher Blick. Haydn wirkt weder durch blendendes Inſtrumentalkolorit noch durch tiefen, ideellen Gehalt wie ein Beethoven; es iſt mehr die ſonnige Unſchuld eines fröhlichen Kindergemüts, welche uns aus ſeinen Werken mit leuchtenden Augen entgegenlacht, der lebendige Quell einer urſprünglichen Genialität,

welcher in seinen Symphonien und Quartetten sprudelt. Haydn ist der erste Instrumental-Komponist, welcher die mannigfach wechselnden Stimmungen des Gemüts mit in das Bereich der musikalischen Darstellung zog, und die Gestalten seiner reichen Phantasie zu individuellem Leben zu erwecken wußte. Die thematische Arbeit, welche bei Haydn im Dienst des freien Waltens der Phantasie steht, erscheint uns so natürlich, so ungezwungen, so frei von jedem Schatten kühler Reflexion, daß er uns mit einer gewissen Ironie über seine contrapunktische Gelehrsamkeit hinwegzutäuschen weiß. Aber gerade in dieser Einfachheit und Natürlichkeit des Empfindens, in dieser Naivetät der geistigen Aussprache seines Gemütslebens liegt auch die Schwierigkeit der künstlerischen Wiedergabe seiner Werke; es darf nichts fehlen, das kleinste Schnörkelchen, die unscheinbarste Arabeske nicht, sonst wird der Gemütston des Ganzen gestört.

Dies wollte Bülow mit seinen Worten sicherlich auch ausdrücken, die wir schon aus dem Grunde fixieren möchten, weil sie von neuem wieder seinen künstlerischen Ernst bekunden. Bülow verwendete allein auf die Haydnsche B-dur-Symphonie drei volle Stunden Probe, und mit welchem Eifer, mit welcher Hingebung, mit welch liebevollem Eingehen auf die geringste Kleinigkeit geschah dieses! Wer überhaupt einen Dirigenten studieren, dessen eigenstes Wesen, sein künstlerisches Gewissen erforschen will, der muß ihn in der Werkstätte seines Wirkens, in den Proben, belauschen. Bülow besitzt die Gabe der Mitteilung dessen, was er denkt, fühlt und will, in einem Grade, der auf die Mitwirkenden geradezu elektrisierend wirkt. Es ist, als ob ein magnetisches Fluidum von ihm ausginge, welches den einzelnen in seinen Ideenkreis völlig bannt. Das Hauptgewicht legt Bülow darauf, daß der gedankliche Inhalt, der thematische Gehalt zur vollen Geltung kommt und aus den einzelnen In-

ſtrumenten, wie er ſich ausdrückt, herauswächſt; die andern haben ſich ſo lange unterzuordnen, bis auch ſie als vollberechtigte Faktoren einzugreifen haben. Einen ebenſo großen Nachdruck legt er auf den Rhythmus, er muß ſcharf und präziſe zum Ausdruck kommen. Im kleinſten iſt Bülow penibel und er ſcheut gar nicht davor zurück, einzelne Stellen ſechs-, acht- oder noch mehrmal repetieren zu laſſen. Einzelne Figuren ſingt oder ſpielt er vor, legt die Intentionen des Komponiſten in wenigen Worten klar, er giebt nicht nach, bis der Orcheſterkörper alles ſo reproduziert, wie es ſeinem Geiſte vorſchwebt, ſeinem innern Ohr erklingt! Oft genügt eine kurze, frappante, das weſentliche treffende Bemerkung, eine bezeichnende Geſte, auch ein kleiner Scherz, um die gewollte Wirkung zu erzielen. Das Gedächtnis Bülows iſt als ein phänomenales bekannt; eine wahrhaft verblüffende Probe durften wir erfahren. Bülow dirigierte in der letzten Probe zu einem ſeiner Konzerte die Waldſymphonie von Raff, und zwar auswendig. Nach dem erſten Satz bat er uns, in der Partitur doch nachzuſehen, ob nicht die Pauke neun Takte nach dem Buchſtaben K auf dem zweiten Viertel ſtatt auf dem erſten einzuſetzen habe. Und es verhielt ſich in der That ſo. Alſo nicht nur die Partitur im ganzen, ein jeder Takt, jedes einzelne Inſtrument und jeder Eintritt desſelben ſteht vor ſeinem geiſtigen Auge feſt und ſicher, gleichſam als photographiſcher Abdruck da.

Wie als Dirigent, ſo iſt Bülow auch als Pianiſt eine künſtleriſche Individualität, die einzig in ihrer Art iſt. Man hat ihm ſchon vorgeworfen, daß über ſeinen Vortrag jener unſichtbare rieſige Zeigefinger ſchwebe, der uns auf jede beſonders deutliche Phraſierung, auf jede gelungene Löſung eines rhythmiſchen, dynamiſchen oder polyphonen Problems nachdrücklich aufmerkſam mache. Es iſt nun durchaus nicht zu beſtreiten, daß etwas Richtiges in dieſen Ausführungen

liegt. Bülow liebt es, die ſtiliſtiſchen Beſonderheiten eines Werkes dialektiſch gleichſam zu zerſetzen, uns den innern Organismus desſelben bloßzulegen, aber er weiß doch auch ſtets das geiſtige Moment feſtzuhalten und die einzelnen Fäden zu einem ſchönen, harmoniſchen Ganzen zuſammenzuweben. Das Kunſtwerk wird unter ſeinen Händen gleichſam wieder lebendig, er ſelbſt tritt dem Hörer gegenüber in das Verhältnis des ſchaffenden Künſtlers, er erſcheint als das Medium — man geſtatte uns dieſen etwas diskreditierten Ausdruck —, durch welches wir in geiſtige Berührung mit dem Komponiſten ſelbſt gelangen. Der reproduzierende Künſtler iſt, wie ein neuerer geiſtvoller Äſthetiker es einmal ausſprach, der mit Generalvollmacht ausgeſtattete, voll verantwortliche Vertreter des Schöpfers eines Kunſtwerks, und daher richten ſich auch an ihn die Anforderungen, welche erſterem ſelbſt gelten.

Als Pianiſt erſcheint uns Bülow dann am größten, wenn er Beethoven ſpielt. Unſres Wiſſens hat es auch noch kein Pianiſt unternommen, an vier aufeinanderfolgenden Abenden die bedeutendſten Soloklavierwerke Beethovens auf das Programm zu ſetzen und auswendig vorzutragen. Eine phyſiſche Spannkraft, eine geiſtige Energie ohnegleichen gehören hierzu. Aber gerade das ſchwierigſte, das ſcheinbar unmögliche reizt Bülow. Was bei andern als gewagtes Experiment erſcheinen würde, ſind wir bei ihm gewohnt als etwas zu betrachten, das ſich von ſelbſt verſteht.

Bülow hat mit vereinzelten Ausnahmen die chronologiſche Aufeinanderfolge der einzelnen Werke für ſeine vier Beethoven-Abende gewählt; er verbindet alſo mit dem rein künſtleriſchen auch einen didaktiſchen Zweck; es ſind, wenn man ſo will, monographiſche Konzerte. Der Hörer gewinnt einen intimeren Einblick in die geiſtige Entwicklung des Komponiſten, er verfolgt die einzelnen Stadien ſeines Kunſt-

ſchaffens, er beobachtet, wie die Form ſich nach und nach erweitert, der Inhalt immer mehr an Bedeutung und Tiefe der Gedanken zunimmt, bis am Schluß der Meiſter in ſeiner vollen Größe vor uns daſteht. Beethoven hatte ſchon in den erſten, ſeinem Lehrer Haydn gewidmeten Sonaten op. 2 alle ſeine Vorgänger überflügelt. Die vollendete Form, die Neuheit der Gedanken, der Adel und die Schönheit der Melodie, die aus tiefſter Seele quellende Empfindung: alles wies auf den Höheren hin, der gekommen war, das Geſetz zu erfüllen, der Kunſt neue Pforten zu erſchließen, ihr ungekannte und ungeahnte Welten zu zeigen. Mit Beethoven beginnt eine neue Epoche der Muſik, beginnt die vollſtändige Emanzipation von der Herrſchaft des Schulzwangs auf dem Gebiete der Inſtrumentalmuſik, die bereits durch ſeine großen Vorgänger Haydn und Mozart vorbereitet worden war. Aber erſt Beethoven gelangte zur vollkommenen Freiheit, indem er die Form der künſtleriſchen Idee vollſtändig unterthan machte und ſie mit modernem Geiſt erfüllte; die Form ſollte nicht mehr den Inhalt beſtimmen und den Geiſt in ſeinem Fluge hemmen, ſondern frei von den Beſchränkungen der muſikaliſchen Scholaſtik mußte ſie werden, nur die goldene Schale ſein, welche den edlen Inhalt birgt. Die Form iſt, wie Goethe ſo ſchön ſagt, nur das Glas, durch welches wir die heiligen Strahlen der Natur und des Geiſtes am Herzen des Menſchen zum Feuer ſammeln.

Schon in Beethovens Erſtlingswerken zeigt ſich das Beſtreben, der Kunſt einen ganz neuen Inhalt zuzuführen, ſie zum beredten Dolmetſch des Menſchengeiſtes und des Menſchenherzens zu machen; ſie ſoll die Vertraute und die Verkündigerin auch der geheimſten Regungen der Seele ſein, ſie ſoll mit zeugen von dem Leid und Weh, von der Luſt und Freude, die unſer ganzes Sein bewegen; die treue Ge-

fährtin ſoll ſie ſein, die in fröhlichen Stunden mit uns jubelt, in trüben Stunden mit uns trauert, aber auch milden und erhebenden Troſt ſpendet. Beethoven iſt die Kunſt das geworden; ihr hat er alles anvertraut, was ſeinen ganzen Menſchen erfüllte, ſie allein auch hat ihm über die Kümmerniſſe eines bewegten, an Enttäuſchungen und ſchmerzlichen Erfahrungen reichen Lebens mit milder Hand hinweggeholfen. Gerade weil Beethoven die Kunſt zur Verkündigerin des Menſchenherzens erhob, üben ſeine Werke auch jenen mächtigen Einfluß aus, welchem ſich keiner entziehen kann. Schon in den Schöpfungen der erſten Periode ſeines Schaffens macht ſich dieſes Streben nach Wahrheit des Ausdrucks in hohem Maße geltend, ſchon hier läßt ſich in ſeinen Inſtrumentalwerken, beſonders in ſeinen Sonaten, jener pſychologiſche Faden nachweiſen, der die einzelnen Sätze zu einem ideellen Ganzen verbindet.

Aus der erſten Zeit des Beethovenſchen Schaffens hatte Bülow ſechs Sonaten- und zwei Variationenwerke für den erſten Vortragsabend gewählt. Unter den Sonaten waren jene in A-dur op. 2 Nr. 2, F-dur op. 10 Nr. 2, C-moll op. 13, G-dur op. 14 und D-dur op. 28 vertreten; ferner gelangten zwölf Variationen über ein ruſſiſches Thema und die als op. 34 veröffentlichten ſechs Variationen über ein Originalthema in F-dur zum Vortrag.

Was wir über den Dirigenten Bülow ausführten, das gilt in ſeiner Art auch vom Pianiſten Bülow. Ihn mit der gewöhnlichen muſikaliſchen oder äſthetiſchen Hauselle zu meſſen, wäre eine Pedanterie ſondergleichen. Nicht von ungefähr nimmt er jenen Takt etwas raſcher, ritardiert einen andren, ſondern dieſes Auf- und Abwogen der Bewegung reſultiert aus dem Gedankengang und aus der formalen Konſtruktion des Ganzen, und bei den betreffenden Parallelſtellen haben wir immer gefunden, daß Bülow ſeinen

Vortrag mit eiſerner Konſequenz durchführte, ſogar die Nebengriffe. Von willkürlichen Lizenzen kann man hier nicht ſprechen, man müßte denn für die ſtarre Regelmäßigkeit des Metronompendels ſchwärmen und das Weſen jeder echten Kunſtübung in den zufällig von einem Lehrer überkommenen Traditionen finden. Unſre alten Meiſter haben übrigens in ihren Werken oft nicht einmal eine Tempobezeichnung beigefügt, weil ſie der Anſicht waren, daß der Berufsmuſiker dies ſchon von ſelbſt herausfinden werde; der Inhalt der Kompoſition müſſe ihm das allein ſchon ſagen. Auch auf die deutliche Phraſierung und die Vortragsnüancen wurde in früheren Zeiten vom Komponiſten weniger Wert gelegt, weil er nur mit berufenen Fachgenoſſen zu thun hatte. Heute, in unſrer Zeit der muſikaliſchen Schnellbleiche, iſt das anders geworden, und die von Bülow ſchon vor Jahren inaugurierte Bewegung, auf möglichſt deutliche und exakte Phraſierung der Werke unſerer Klaſſiker ein Hauptaugenmerk zu richten, hatte ihren ſehr triftigen Grund. Wer z. B. die Hallbergerſche Ausgabe der Klavierwerke eines Mozart und Beethoven mit den heutigen vergleicht, dem wird der Unterſchied ſofort in die Augen ſpringen, und man muß ſich verwundert fragen, wie ſogar ein Moſcheles auf ſolche Ideen von Phraſieruug fallen konnte. Das iſt heute, auch dank den verwandten Beſtrebungen Riemanns u. a., anders geworden. Wenn aber einer berufen iſt, hier ein Wort mitzureden, ſo iſt es Bülow, und ganz beſonders, wenn es ſich um Beethoven handelt.

In ſeinem Vortrag der erſten Sonaten dieſes Meiſters hat ſich Bülow nun freilich manche Lizenzen erlaubt; er hat zuweilen vom tempo rubato einen uns ungewohnten Gebrauch gemacht, er hat uns manche Tempi, wie um nur ein Beiſpiel zu erwähnen, den zweiten und dritten Satz der G-dur-Sonate op. 14 ſowie das Rondo jener in C-dur zu

raſch genommen; über manches ſchien er auch hier und da etwas flüchtig hinwegzueilen, ja er hat ſogar — horribile dictu — etliche Male daneben gegriffen. Aber die Geſamtleiſtung wurde hierdurch nicht tangiert, und wir würden es höchſt kleinlich finden, wollten wir dem Künſtler etliche Abſonderlichkeiten vorhalten, um dadurch den Eindruck abzuſchwächen, den ſein Spiel hervorbrachte. Einem Künſtler wie Bülow können die eiſernen Feſſeln des Schulzwangs niemals als die geiſtigen Vehikel echter Kunſtübung erſcheinen. Eine freie Auffaſſung des Tempo iſt bei Beethoven, wenn ſelbſtverſtändlich auch in ganz beſtimmten Grenzen gehalten, geboten; ſein freier Geiſt duldet nicht die gleichförmigen mechaniſchen Pendelbewegungen des Metronoms. Es iſt überhaupt eine ganz verkehrte Anſicht, die Metronombezeichnung als eine abſolut geltende Vorſchrift aufzufaſſen, ſie ſoll nur im allgemeinen das Durchſchnittstempo andeuten. Kein bedeutender Klavierſpieler hat ſich auch jemals ſtrikte daran gehalten, es würde ja jede Selbſtſtändigkeit des Vortrags, jedes feinere Individualiſieren dadurch aufgehoben werden. Solange der Künſtler ſich in den Grenzen hält, die durch den Charakter, den Geiſt des Kunſtwerks vorgeſchrieben ſind, darf ihm die perſönliche Freiheit nicht durch Zahlen und Taktſtriche verkümmert werden. Aber was den Königen im Reiche der Kunſt geſtattet, iſt den Kärrnern noch lange nicht erlaubt; bei ihnen würde die Freiheit in Willkür ausarten, während erſtere ſie ſtets in den Dienſt der künſtleriſchen Idee ſtellen.

Was Bülows Spiel vor allem ausgezeichnet, iſt die reine Klarheit, das ſchöne edle Maß, die rhythmiſche Schärfe, die geiſtige Selbſtbeherrſchung auch in den leidenſchaftlich erregteſten Momenten; dann der unendliche Reichtum an Nüancierungsfähigkeit, ohne daß das Pedal, welches er nur in den ſeltenſten Fällen gebraucht, zu Hilfe gezogen wird.

Er iſt ein Sänger, welcher alle Regiſter gleichmäßig beherrſcht und dem alle Töne, vom verhauchenden Pianiſſimo bis zum gewaltigen Forte zu Gebote ſtehen, und dabei treten die einzelnen Tonfiguren ſtets in durchſichtigſter Klarheit hervor.

So geſtalteten ſich die vier Beethoven-Abende zu ebenſovielen muſikaliſchen Feſtabenden. Noch ſelten iſt dieſer Meiſter, dieſer Geiſt voll Rieſenkräfte, in ſolch erhabener Größe vor uns erſchienen, noch ſelten hat uns ſeine Sprache ſo erſchüttert, unſren inneren Menſchen ſo ergriffen. Wir vergaßen Inſtrument und Technik, der Flug ſeines Geiſtes riß uns mit in unendliche Höhen, in unergründliche Tiefen, wir lauſchten Bülows Spiel als den Offenbarungen eines viſionären Schauens. Von Bülow kann man auch ſagen, was vor Jahren ein geiſtvoller Kritiker über Liszts Klavierſpiel ſchrieb: „Was ſchert ihn Klavierſpiel! Steig' auf den Turm und ſiehe, wie die Schlacht ſich wendet, wie es ſteht um die Welt im Geiſte.“ Der enge Kreis, welchen die Ritter der Schablone um Beethovens Werke gezogen, iſt ſchon längſt geſprengt; ihre Schar wird immer lichter, ſeitdem ein Liszt, Rubinſtein und Bülow uns das innerſte Heiligtum ſeines Geiſtes erſchloſſen. Die letzten großen Sonaten ſind uns keine ſybilliniſchen Bücher mehr, ſondern nur in weit höherem Grade, als die Werke der beiden erſten Perioden, der Spiegel eines nach dem höchſten und edelſten ringenden Geiſtes. Noch keiner aber hat uns die rätſelhaften Schriftzeichen dieſer gewaltigen Schöpfungen in ſolch geiſtvoller Weiſe gelöſt, wie Bülow; aber nicht nur gelöſt hat er ſie, ſondern ſie auch mit neuem herrlichen Leben erfüllt. So geſtalteten ſich ganz beſonders der dritte und letzte Abend zu den ſchönſten, die wir jemals im Konzertſaal erleben durften. Hatte Bülow ſchon durch den von höchſter Leidenſchaft durchglühten Vortrag der Sonata appa-

sionata einen Sturm des Beifalls hervorgerufen, erfuhren die Sonate caractéristique und jene in Fis-dur wie die Phantaſie op. 77 eine hinreißend ſchöne Wiedergabe, ſo ſtand der Künſtler in den drei letzten Werken des Meiſters auf ſeiner Höhe. Hier erſchien er als der Hoheprieſter, welcher wie kaum ein andrer dazu berufen iſt, uns in das innerſte Heiligtum des Beethovenſchen Geiſtes einzuführen. Dieſe letzten Schöpfungen gehören zum tiefſten und gewaltigſten, was er geſchaffen; ergreifende und erſchütternde Stimmungsbilder ziehen an uns vorüber, und zuweilen glauben wir den Meiſter ſagen zu hören: „Ich will dem Schickſal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen ſoll es mich gewiß nicht.“ Aber wenn er noch ſo ſehr in wildem Fluge an uns vorüberſtürmt, die Züge immer ernſter, finſterer und drohender werden, wenn unendliches Weh ihn erfaßt und die Blicke verzweifelnd in die weite Leere irren und nirgends Hilfe erſcheinen will — da ertönen plötzlich Klänge des milden Troſtes; ruhige Ergebenheit zieht in das müde, kranke Herz ein, die ſchweren düſteren Wolken weichen dem freundlichen, warmen Strahl der Sonne. Und dann ſingt der Meiſter ſo innig, ſo rührend und herzergreifend; der Erde gleichſam entrückt, ſieht er den Himmel offen. Wir haben hier ganz beſonders die Arietta mit Variationen aus der C-moll-Sonate op. 111 im Auge. Wie herrlich ſpielte Bülow dieſelben; beſonders aber, um einzelnes herauszugreifen, die vierte Variation mit ihren überirdiſchen, ſeraphiſchen Klängen! Wer fühlte ſich nicht ergriffen von dem ſchmerzdurchzitterten Geſang des Adagio aus der As-dur Sonate! Nie haben wir den großen Künſtler ſchöner ſpielen hören, wie an dieſem Abend; er bot uns das vollkommenſte, was Menſchengeiſt in der Kunſt uns zu bieten vermag, es war eine muſikaliſche Feier der erhabenſten und erhebendſten Art, eine Verherrlichung des größten Meiſters auf dem

Gebiet der Instrumentalmusik durch seinen berufensten Jünger. Größe des Spiels und der Auffassung wachsen bei Bülow mit der Schwierigkeit der Aufgabe. Der zweite Abend, an welchem der Künstler die Sonaten op. 27 Nr. 1 und 2 und op. 31 Nr. 1 und 3, sowie die Variationen op. 35 und jene in E-moll spielte, glich einer freundlichen Idylle, einer im milden Sonnenschein erglänzenden Landschaft, in die nur zuweilen ein trüber Schatten fällt; der dritte Abend brachte uns ein erschütterndes Drama in Tönen, die gewaltigen Offenbarungen eines Riesengeistes, der gar schwer an der Last des Lebens getragen, dem sich aber der härteste Kampf und das tiefste Leid in friedliche, beseligende Harmonien auflöste.

Haben wir Bülow nie schöner spielen hören, wie am dritten Abend, so ist uns sein Spiel dagegen niemals gewaltiger erschienen, als im letzten Konzert. Er hatte sich Aufgaben gestellt, die eines Menschen Kräfte fast übersteigen; nur ein Geist wie der seinige vermochte dieselben in einer Weise zu bewältigen, daß wir nur staunend und bewundernd an dem großen Künstler emporblicken konnten. Bülow begann mit der Sonate in A-dur op. 101, welcher die große Sonate für Hammerklavier op. 106 folgte. Dieses Riesenwerk, das ohne Duplikat in der ganzen Klavierliteratur dasteht, und in welchem eine Fülle von großen und bedeutenden Gedanken sich zu einem organischen Ganzen verdichtet, stellt an Vortrag und Technik des Spielers solch exorbitante Forderungen, daß nur auserwählte Geister denselben gerecht zu werden vermögen. Es gehört Bülows absolute Herrschaft über das Instrument, sein intimes Vertrautsein mit dem Meister, sein klares Erkennen und Verfolgen des feinsten Geäders des reich verzweigten Gedankenganges dazu, um diese Schöpfung dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen. Ganz wird dies zwar nie gelingen, denn das Werk ist, um einen Goetheschen Ausspruch zu umschreiben,

zu profund, um jemals populär werden zu können. Es gilt dies beſonders von dem Finale, eine der großartigſten Fugen, die jemals geſchrieben worden ſind. Von wunderbarer Schönheit iſt das Adagio, von welchem Bülow mit Recht in ſeiner inſtruktiven Bearbeitung der Beethovenſchen Sonaten ſagt, daß faſt kein anders Tonſtück des Meiſters eine ſo andächtige, ehrfurchtsvolle Hingebung erfordert, um ſeiner ſchmerzreichen Erhabenheit gerecht zu werden. „Hier hört das Klavierſpielen auf: wer auf ſeinem Inſtrumente nicht ſeelenvoll zu ſprechen vermag, begnüge ſich mit dem Leſen.“ Bülow wußte freilich der Sprache die Zunge zu löſen, und uns die Geheimniſſe dieſer aus einer anderen Welt herübertönenden Klänge zu offenbaren.

Noch größer erſchien uns der Künſtler aber in der Wiedergabe der 33 Veränderungen über den Diabelliſchen Walzer. Ein Werk von titanenhaftem Aufbau, ein ſymphoniſches Tongemälde für Klavier, „ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge“, wie Bülow es nennt, das noch den ſpäteſten Generationen geiſtige Nahrung bieten wird. Kaum in einem andren Werke erſcheint die Geſtaltungskraft Beethovens genialer und rieſiger, wie in dieſen Variationen, welche einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit der Form wie der muſikaliſchen Charakteriſtik enthalten, daß wir dieſer Schöpfung keine ähnliche an die Seite zu ſtellen müßten. In geiſtiger wie techniſcher Hinſicht war die Wiedergabe dieſer Variationen die bedeutendſte Leiſtung des Künſtlers. Zum Schluß ſpielte Herr von Bülow das Rondo a capriccio op. 129, dieſes Erzeugnis einer tollen Laune, eine Humoreske von wahrhaft klaſſiſchem Wert.

Weniger vermochten wir uns mit dem Chopinſpiel Bülows zu befreunden. Sein dieſem Komponiſten gewidmeter Abend war ebenſo intereſſant wie anregend, aber es war nicht immer Chopin, was wir hörten. Von Meyerbeer

glauben wir rührt der Ausſpruch her, daß das Klavier nur von Nüancen und von der Kantilene lebe, es ſei ein Intimitäts-Inſtrument. In dieſer Allgemeinheit ausgeſprochen, fordert dieſer Satz zum Widerſpruch heraus, aber auf Chopin angewandt, trifft er den punctum saliens ſeines künſtleriſchen Schaffens. Das Klavier war ihm der innig verbundene Freund, dem er ſich ſchrankenlos hingab, ihm alle ſeine Leiden und Schmerzen klagte, die ſein Herz bewegenden Hoffnungen anvertraute. Die Haupt-Lebensadern ſeiner Schöpfungen ſind in der That die Nüance und die Kantilene, aber nicht die Kantilene eines Mozart, Beethoven oder Schumann, welche vom Sonnenſchein des Lebens beſchienen iſt, ſondern jene des glänzenden Salons, wo man nur leiſe und behutſam auftreten darf, ſtets à quatre épingles geſchmückt erſcheinen muß; die Leidenſchaft darf hier nur in gedämpften Tönen reden. Man hat Chopin ſchon den muſikaliſchen Heine genannt; der Vergleich hinkt, aber es liegt doch etwas Wahres in demſelben. Seine Lyrik hat mit jener des Dichters manches gemein; aus der tiefſten elegiſchen kontemplativen Stimmung werden wir zuweilen durch plötzliche grelle Diſſonanzen aufgeſchreckt, welche wie herbe Ironie klingen. Aber Chopin hat dem Klavier eine neue Technik erobert, demſelben bisher ungeahnte Effekte abgelauſcht uud einen ganz neuen Stil geſchaffen, einen Stil, welcher der eigenſten Natur des Inſtruments entſpricht. Seine Werke bewegen ſich zwar in nur eng gezogenen Grenzen, aber was Chopin gibt, iſt durchaus ſein Eigen, auch ſeine Harmonie und Modulation. So wenig man Chopins Kompoſitionen, die faſt ausſchließlich für ſein Lieblingsinſtrument geſchrieben ſind, in beſtimmte Stilperioden einteilen kann, ſo wenig iſt auch der Einfluß einer beſtimmten Schule auf ſein künſtleriſches Schaffen nachzuweiſen. Aber nur die kleineren Formen entſprechen ſeiner Individualität.

So entbehren ſeine Sonaten, Konzerte und das einzige Trio, welches er geſchrieben hat, der thematiſchen Ausgeſtaltung, die Motive der Gegenſätzlichkeit, der logiſchen Entwicklung. Die beiden Pole ſeines Schaffens ſind der Aphorismos und die Arabeske.

Das ſind alles Momente, die dem ſcharf und logiſch denkenden Geiſte eines Bülow, welcher gleichſam wuchtige Gedanken unter den Fingern haben muß, im Grund genommen weniger zuſagen müſſen. Chopin iſt kein Mann der That, des ſelbſtbewußten Wollens, er iſt eine mehr paſſive, weibliche, träumeriſche, in ſich gekehrte Natur. Ihm fehlte ſowohl die phyſiſche wie die geiſtige Kraft, um große Ideen in kühnem Wurfe hinzuſtellen; er führte vielmehr ein phantaſtiſches Dämmerleben, in welchem die Geſtalten ſeiner Phantaſie ſtets nur in verſchwommenen Umriſſen erſchienen; ſo bald das Licht des Tages ſie beleuchtet, verſchwinden ſie in nebelhafte Ferne. Sie können daher keine Prüfung auf Herz und Nieren ertragen, ſie wollen nicht derb angefaßt ſein, ſonſt zerinnen ſie unter den Händen und entfliehen wie eitel Hauch. Alle, welche Chopin noch haben ſpielen hören oder ſeinen Unterricht genoſſen, heben die Grazie und Eleganz ſeines Spiels, das ſäuſelnde Mezza voce, die unvergleichliche Anmut ſeiner Kantilene hervor, beſonders aber auch das zart hin- und herſchaukelnde Rubato, welches Liszt mit dem Winde vergleicht, der in den Blättern ſpielt und unter denſelben Leben und Bewegung erweckt, während der Baum ſelbſt doch ſtets derſelbe bleibt.

Herr von Bülow faßt Chopin in manchen Werken von einer uns ungewohnten Seite an; er hat ſelbſtverſtändlich ſeinen Kant ſtudiert und pflegt in der Regel geradeaus mit unerbittlicher Logik auf den geiſtigen Kernpunkt loszuſteuern. Doch glauben wir, daß der ſchwermüthige, einſam in ſich gekehrte Pole nicht immer eine ſcharfe geiſtige Analyſe ſeines

Schaffens erträgt. Dieſe auf- und abwogende Bewegung, die man allenfalls das Rubato des Begriffs nennen könnte, duldet keine zu ſchroffen Accente, keine ſchneidenden Zäſuren, keine in die ganze Stimmung zu ſtarke ingreifenden Kontraſte und orcheſtralen Effekte. Dieſe Momente ſchienen uns durch Bülow oft zu ſtark hervorgehoben. Aber trotz mancher Bedenken, mußten wir auch hier wieder die Größe ſeine Geiſtes, die Energie ſeines Wollens, ſeine nur auf das höchſte Ideal gerichtete künſtleriſche Geſinnung, den alles mit ſich fortreißenden Flug naturwahrer Leidenſchaft bewundern. Aber: Quod licet Jovi, non licet bovi! Nur ein ſtarker Geiſt wie Bülow darf ſich zuweilen über jene Schranken hinwegſetzen, welche durch die Individualität des Komponiſten, durch den eigenſten Charakter ſeiner Werke gezogen ſind. Was ein geiſtvoller Schriftſteller einſtens von Liszt ſagte, dürfen wir auch auf Bülow anwenden, auch ihm wird das Klavier zum approximativen Ausdruck ſeiner hohen Geiſtesbildung, ſeines künſtleriſchen Glaubens und Seins.

Marcella Sembrich.

Die Natur liebt es zuweilen, auf einzelne von ihr Bevorzugte die ſchönſten Gaben in verſchwenderiſchſter Fülle auszuſtreuen. Auch Frau Marcella gehört zu dieſen Begnadeten; ſie iſt nicht nur eine der glänzendſten Vertreterinnen des bel canto, ſondern auch eine vortreffliche Pianiſtin und Violiniſtin. Die Künſtlerin wurde am 18. Februar 1858 in Galizien geboren; ihr Vater Kochanska war Violiniſt, den des Lebens Kampf ſchwer drückte. Erſt vier Jahre alt, erhielt die kleine Marcella den erſten Klavierunterricht, im ſechsten die erſte Unterweiſung im Violinſpiel. Aber ihrer Jugend ſtrahlte nicht der freundliche warme Sonnenſchein, gar früh mußte ſie die Entbehrungen und den Ernſt des Lebens kennen lernen. Die heitere Sorgloſigkeit des Kindesgemüts wurde in noch zartem Alter von dem alltäglich ſich erneuernden Kampf um das Daſein getrübt, gar bald mußte ſie das Erlernte praktiſch verwerten, um die Ihrigen unterſtützen zu können. Sie wäre vielleicht auch niemals aus den kleinlichen, ärmlichen Verhältniſſen herausgekommen, und einſam und unbekannt gleich ſo manchem andren Talent, deſſen

Blüte der Nachtfrost des Lebens geknickt, durch die Welt gegangen, wenn nicht ein warmer Kunstenthusiast, ein polnischer Beamter Namens Janowicz, sich ihrer angenommen hätte. Er brachte die zwölfjährige Marcella eines Tages zum Direktor des Lemberger Konservatoriums. Vier Jahre lang war sie hier die Schülerin ihres heutigen Gatten, des Pianisten Professor Wilhelm Stengel, welcher die junge, außerordentlich begabte Elevin mit den Werken der großen Meister des Pianoforte bekannt machte. Er wies sie alsdann an Professor Epstein in Wien, welcher zuerst auf ihre schöne Stimme aufmerksam wurde. Auf seinen Rat ging sie nach Mailand, um bei Lamperti bis zum Jahre 1877 den gründlichsten Gesangstudien obzuliegen. Ihren ersten künstlerischen Erfolg errang sie in demselben Jahre an der italienischen Oper in Athen und zwar in den „Puritanern". Seitdem hat ihr Ruf die Welt durcheilt, und heute steht sie als gereifte Künstlerin vor uns. Ihre Hauptbedeutung liegt wie gesagt auf dem Gebiete des bel canto, wozu sich ihr leicht ansprechendes, der schweren Accente ermangelndes Organ vorzugsweise eignet. Die Stimme ist namentlich in der Mittellage keine große, voluminöse, aber ihr Ton ist von einem Schmelz, von einer Süßigkeit und Lieblichkeit, daß sie die Herzen mit ihren Gesang stets im Sturm zu erobern weiß.

In Frau Marcella Sembrich — sie nennt sich nach dem Namen ihrer Mutter — feiert die italienische Gesangskunst wieder einmal einen ihrer höchsten Triumphe. Die Egalität der Töne, die ausgezeichnete Verschmelzung der Register, die Reinheit des Tonansatzes, die durchsichtige Klarheit ihrer Koloratur, das glänzende Staccato, die perlenden Skalengänge, die silberne Glockenhelle auch der höchsten Töne — alle diese Faktoren vereinigen sich zu einem künstlerischen Ganzen und reihen Frau Sembrich den bedeutendsten

Gesangskünstlerinen unseres Jahrhunderts an. Aber eine Achillesferse besitzt auch sie, und dies ist ihr Triller, welcher nicht glatt und rund schlägt, sondern in ungleichen Schwingungen erklingt.

Daß der echte Künstler sogar das Triviale in eine höhere Sphäre zu erheben weiß, hat uns Frau Sembrich als Lucia bewiesen. Irgend welche Sympathien vermag uns ja dieses Schemen niemals einzuflößen, und wenn Lucia auch noch so vortrefflich gesungen und dargestellt wird, so können wir uns über die entsetzliche Trivialität der Musik niemals ganz hinwegsetzen. Wir müssen alle Brücken hinter uns abbrechen, die musikalische und dramatische Logik, ja sogar den gesunden Menschenverstand zu Hause lassen und uns ausschließlich dem vollen Reiz, der ganzen Schönheit des bel canto hingeben, als eine dessen vornehmsten Vertreterinnen Frau Marcella Sembrich unbedingt angesehen werden muß. Sie repräsentiert die auf den Aussterbe-Etat gesetzte altitalienische Gesangskunst mit all ihren blendenden Vorzügen. Ja, sie repräsentiert dieselben in hervorragenderer Weise als die Patti. Wir haben vor etwa zwanzig Jahren die Patti in ihren Glanzrollen, auch als Lucia gehört und gesehen. Ihre Gesangskunst war ebenso bewundernswert, aber jene Weichheit und Wärme der Stimme, jenen vollen Gemütston des Vortrages besaß sie nicht, der uns den Gesang der Sembrich zu einem so sympatischen macht. Besitzt auch ihre Mittellage keine kräftige Fülle, so entbehrt sie dagegen der Schärfe des Timbres, welche jene der Patti niemals ganz verloren hat. Die bereits geschilderten Vorzüge ihres Gesanges sowie der vornehme künstlerische Geschmack ihres Vortrages vermögen sogar den leeren Kling-Klang der italienischen Maestri zu durchgeistigen.

Diese Vorzüge erscheinen auf der Bühne in noch glänzenderem Lichte als im Konzertsaal; dies bewies gerade

ihre Lucia. Die Lucia hat einen Stich ins tragiſche, ins heroiſche, aber auch nur einen Stich. Im Grunde genommen iſt die Schweſter des edlen Lord ein ſchwankendes Rohr im Winde, ohne energiſche, ſelbſtbewußte Initiative, ſie iſt durchaus abhängig von den Einflüſſen des Augenblicks. Heute gelobt ſie ihrem Geliebten unverbrüchliche Treue, morgen unterwirft ſie ſich ohne Widerſpruch dem Willen und Befehl des Bruders und ſchließt den Ehebund mit dem ihr verhaßten Lord Arthur, um alsdann ihr bißchen Verſtand vollends zu verlieren. Lucia iſt nichts weiter als eine Drahtpuppe, eine Marionette in den Händen des Librettiſten und Komponiſten, und das Außergewöhnliche, daß eine Wahnſinnige eine große, die äußerſten Kräfte anſpannende ſchwere Koloratur-Arie regelrecht abſingt, wird hier zum Ereigniß. Es gehört daher nicht nur eine außerordentliche Geſangskünſtlerin, ſondern auch eine tüchtige Darſtellerin dazu, uns Kindern einer Zeit, die auch nach dem Warum, nach der pſychologiſchen Begründung eines dramatiſchen Charakters fragen, über ſolche weſentliche Mängel hinwegzutäuſchen und diejenigen Momente mit künſtleriſchem Inſtinkt herauszufinden und logiſch zu verbinden, welche uns ein ſteigendes und wachſendes Intereſſe zu erwecken vermögen. Frau Sembrich weiß als Lucia dieſes Intereſſe wach zu erhalten. Sie ſingt mit einer Wärme der Empfindung, mit einer Nobleſſe und anſpruchsloſen Einfachheit des Vortrages, der jede Effekthaſcherei vermeidet, daß wir auch dem keckſten und verwegenſten Rouladen-Firlefanz ein künſtleriſches, ja wir möchten ſagen ein menſchliches Intereſſe abzugewinnen vermögen. Wie ergreifend ſingt die Künſtlerin die erſte Arie des erſten Akts, wie meiſterhaft und voll dramatiſchen Lebens iſt ihr Dialog; wie weiß ſie uns in der großen Szene des zweiten Aktes zu erſchüttern, wo Lucias' Herz den Kampf zwiſchen treuer Herzensliebe und vermeintlicher Pflicht kämpft. Ihre

Gesangskunst feiert aber den schönsten Triumph in der großen Wahnsinns-Arie des dritten Akts. Die höchste und vollkommenste Kunst des technischen Könnens ist eben bei Frau Sembrich in den Dienst des Schönen gestellt.

Einen noch bedeutenderen Eindruck hinterließ uns die „Violetta" der Künstlerin in Verdis „La Traviata". Es ist ein Vorzug und kein Fehler in der Darstellung, daß Frau Sembrich nicht die Kameliendame, nicht das Freche, Sittlich-verletzende einer Vertreterin der Demimonde in den Vordergrund rückte; sie überschritt in der Darstellung niemals die Grenzen des Schönen, nicht einmal versuchte Frau Sembrich jenen leichtfertigen, abstoßenden Ton anzuschlagen, welcher Frau Desirée-Artot in dieser Rolle eigen war. Letztere verstand es wohl meisterhaft, mit einer gewissen Eleganz das leichtfertige Wesen der Violetta darzustellen, aber ein Residuum von ästhetischem Mißbehagen blieb doch stets zurück, und vermochte uns niemals über das Anstößige der Situation hinwegzutäuschen. Frau Sembrich bewährte sich nun gerade darin als geschmackvolle Darstellerin, daß sie weniger die Nachtseiten dieses Charakters, als vielmehr die leidenschaftliche, vor keinem Opfer zurückschreckende warme und aufrichtige Liebe der Violetta zu Alfred Germont in den Vordergrund rückte. Violetta geht moralisch und physisch zu Grunde, aber ihr Ende söhnt uns mit allen Verirrungen ihres Lebens aus. Ihrem Geliebten hat sie Treue bewahrt, Treue bewahrt bis zum Tode, und was sie schwer gefehlt, hat sie auch schwer gesühnt. Die Moral des Stücks ist und bleibt dagegen immerhin eine bedenkliche, ja, eine abstoßende, verletzende, aber eine Darstellung der Violetta wie jene der Frau Sembrich vermag uns wenigstens milder zu stimmen, sie vermag uns etliche Sympathie für jenes Wesen zu erwecken, welches das Opfer der Verhältnisse, aber nicht weniger auch der eigenen Schuld geworden ist. So wußte

uns Frau Sembrich gleich in der erſten Szene mit ihrer kindlichen herzlichen Fröhlichkeit zu erfreuen und über das Bedenkliche der Situation hinwegzuhelfen. Es lag etwas Herzgewinnendes in ihrem Geſang: „Wer fröhlich das Leben genießet", einen goldenen Schimmer von echter wahrer Poeſie wußte ſie darüber zu breiten. Rührende, ergreifende Töne ſchlug ſie in der großen Szene: „Seltſam! Stets tönt im Herzen ſeine Stimme mir" an. Die ganze Glut eines dem Guten und Edlen nicht abgeſtorbenen Herzens, deſſen Pulſe nur für den einen, einzig Geliebten ſchlagen, wußte die Künſtlerin ihrem Geſange einzuhauchen; ergreifend klangen die Klageweiſen über das im blinden Taumel eitler Luſt verbrachte Leben, daß nur der warme Strahl wahrer Liebe beſelige. Von überwältigender Wirkung war das Duett mit Germont; und als Violetta den Vater ihres Geliebten umarmt und aus Liebe zum größten und ſchwerſten Opfer bereit iſt, da wußte uns Frau Sembrich wahrhaft zu erſchüttern. Und welch innige Herzenstöne fand die Sängerin im darauffolgenden Duett mit Alfred! Aber den künſtleriſchen Höhepunkt ihrer Leiſtung erreichte Frau Sembrich in der Sterbeſzene. Die Palme gebührt hier ſowohl der Sängerin wie der Darſtellerin. Dieſe wundervollen Übergänge und Schattirungen vom Forte zum Piano und verhauchenden Pianiſſimo haben wir nie gehört; um ſo ergreifender war dieſe Szene, als Frau Sembrich alle realiſtiſchen Übertreibungen, alles Pathologiſche, alſo auch den obligaten Lungenhuſten vermied. Und als der Tod ſchon tief in ihrem Herzen nagt, ſie aber neues Leben in ſich zu fühlen und einer ſchönen Zukunft entgegenzuſchreiten glaubt, da ſang Frau Sembrich die Worte nicht, wie die meiſten Darſtellerinnen mit überlauter Stimme, ſondern ſie flüſterte ſie nur noch, um dann macht- und kraftlos zurückzuſinken und ihr Leben zu enden.

Eine Leiſtung voll köſtlicher Friſche und gewinnender Grazie iſt ihre Roſine in Roſſinis „Barbier“. Es war nicht nur die glänzende Geſangsvirtuoſität, nicht die kecken Staccati, die perlenden Läufe, die unfehlbare Reinheit der Intonation, welche die Roſine uns als die bedeutendſte Leiſtung der Frau Sembrich erſcheinen ließen, ſondern auch der belebte Vortrag und das von köſtlicher Laune durchwehte einfache und natürliche Spiel. Wir haben noch von keiner anderen Roſine, auch von jener der Patti nicht, die Geſangſtunde mit ſo viel Friſche und Natürlichkeit wiedergeben ſehen. Leicht mit der Hand über die Taſten gleitend, die Frau Sembrich ja auch mit Meiſterſchaft beherrſcht, ſang ſie mit halber Stimme, während ihr Vormund vom ſchlauen Figaro eingeſeift wurde, die verwegenſten Skalen, Läufe und Triller mit einer Anmuth und Liebenswürdigkeit, daß ihr gräflicher, ganz verblüfft dreinſchauender Verehrer eine gar ſeltſame Figur dazu abgab. Nachdem Frau Sembrich mit den bekannten Variationen von Proch ihrem Geſanglehrer ad aures demonſtriert hatte, wie man eigentlich ſingen ſollte, um ein wirklicher Künſtler zu ſein, da meinte freilich Doktor Bartolo-Ehrke, es fehle ihr noch an der nöthigen Geläufigkeit, ein einfaches Lied möchte er aber gar zu gern noch von ihr hören. Der Jubel, welcher ſich bei dieſem vernünftigen Einfall des beſchränkten Sohnes Äskulaps im Hamburger Muſentempel erhob, veranlaßte die liebenswürdige Mündel, ein Schlummerlied von Ries mit dem ganzen Schmelz und der bezaubernden Süßigkeit ihrer Stimme vorzutragen. Sie wußte ſogar das ſtumpfe Herz des ſpießbürgerlichen Vormunds weich zu ſtimmen, welcher mit bewegten Worten ſeine Mündel bat, noch ein Lied zu ſingen. Eine gewiſſe Sympathie des Herzens muß Roſine trotz ihrer Liebe zum Grafen zu dem alten, ſteifen, mit dem ehrwürdigen Lorbeer der Perücke bekränzten Vormund

doch hingezogen haben, daß sie sich nunmehr selbst an das Piano setzte und schelmisch trällernde Weisen anstimmte, die nicht nur das Herz des alten Gecken wonnesam rührten.

Wie überall, so hat die Künstlerin auch in Hamburg die Sympathien des Publikums sich im Sturm erobert, und wo auch ihre Stimme erklingen wird, die Wertschätzung aller Kunstfreunde wird ihr stets sicher sein, denn sie gehört wie gesagt zu jenen Bevorzugten, auf welche die Natur ihre schönsten Gaben in verschwenderischster Fülle ausgestreut hat.

Hermann Winkelmann.

Von allen Künſten iſt es die Muſe Apolls, des göttlichen Sängers, welche die geheimſten Saiten unſrer Seele zum Erklingen bringt. Fehlt unſrer Kunſt das ſcharfe Umgrenztſein des beſtimmten Gedankens, ſo dringt ſie um ſo mehr in die Tiefen unſres ganzen Seins; ſie zieht uns mit empor in wolkenloſe Höhen, wo wir in leichtbeſchwingtem Fluge der ſtrahlenden Sonne des ſchönen Ideals zufliegen. Wie unſre Kunſt aber im Weſen des menſchlichen Geiſtes und Gemüts wurzelt, ſo vermag auch nur das menſchliche Organ allein den uns bewegenden Empfindungen den vollkommenſten Ausdruck zu verleihen, denn die Stimme iſt nicht wie ein andres Inſtrument an ein äußeres totes Material gebunden, ſondern ſie baut ſich auf aus den geheimnisvollen Mächten der Seele. Wer dieſe Zauberharfe zu rühren weiß, der vermag Wunder zu wirken; mit ihm klagen und trauern, mit ihm jubeln wir.

Ein ſolcher Zauberer iſt Hermann Winkelmann, welcher für die verzweigte Skala des menſchlichen Gemüts die ſchönſten Akkorde anzuſchlagen, die herrlichſten Töne zu ſingen weiß. Vorab iſt Winkelmann einer unſrer erſten, wenn nicht der erſte Wagnerſänger; hat er doch auch das Glück gehabt, den größten Teil der Partien unter der Leitung des Meiſters

ſelbſt zu ſtudieren, und ſich vollſtändig in deſſen künſtleriſchen Ideenkreis hineinzuleben. Wagner konnte aber nur für einen Sänger ſo viel Intereſſe empfinden, welcher ihm ſowohl durch ſein Können wie durch ſeine künſtleriſche Intelligenz imponierte. Und beides beſitzt Hermann Winkelmann in hohem Grade. Aber er beſitzt noch eine Eigenſchaft, welche ſeinen künſtleriſchen Leiſtungen erſt die wahre Weihe gibt, nämlich jenen vollſtrömenden Herzenston, der überzeugt und hinreißt, weil er wahr iſt. Das war es auch, was Wagner meinte, als er einſtens in Bayreuth zu ihm ſagte: „Lieber Winkelmann, ich habe Sie gerade deswegen gern, weil Sie ein nervöſer Tenor ſind; wenn nur auch Ihre Kollegen nervöſer wären.“ Unter Nervoſität verſtand Wagner hier jenes gewiſſe reizbare Mitempfinden des vom Komponiſten Gewollten, jenes Herausarbeiten von innen, welches alles Äußerliche, Konventionelle vermeidet.

So gehört Hermann Winkelmann zu jenen ſeltenen Sängern, welche alle Faktoren in ſich vereinigen, die eine vollkommene und harmoniſche Leiſtung verbürgen. Erſcheinung, Spiel und Geſang qualifizieren ihn zu einem unſrer bedeutendſten dramatiſchen Darſteller. Wort und Ton, ausdrucksvolle Mimik und ſchöne Plaſtik der Bewegungen verbinden ſich zu einem untrennbaren Ganzen; keines dieſer Momente drängt ſich je in den Vordergrund, ſondern ſie erſcheinen gleichmäßig der Idee untergeordnet, welche in dem darzuſtellenden Charakter ihre künſtleriſche Verkörperung findet. Am größten erſchien er uns in den Wagnerſchen Dramen, beſonders aber als Tannhäuſer und Lohengrin.

In der ganzen Opernlitteratur gibt es kaum einen zweiten Charakter, welcher von der erſten bis zur letzten Szene in ſo hohem Grade die Anſpannung aller phyſiſchen und ſeeliſchen Kräfte des Sängers und Darſtellers erfordert, als jener des Tannhäuſer. In fieberhafter Haſt drängt die

Handlung vorwärts, deren belebender und treibender Mittelpunkt er iſt, Tannhäuſer, der nach dem Höchſten und Reinſten ſtrebende Geiſt, und doch wieder der ſchwache, ſeinen ſinnlichen Affekten unterliegende Menſch. Dieſer Dualismus in der menſchlichen Natur, das Ringen nach dem Ideal und dann wieder das Gebundenſein unſres Geiſtes durch Kräfte, welche auch das edelſte Streben und das kräftigſte Wollen nie ganz überwinden werden — dieſer Dualismus iſt in Tannhäuſer in genialer Weiſe ſymboliſiert. Einen ſolchen Charakter lebensfähig zu geſtalten, das iſt eine Aufgabe, welche nur ein bedeutender Künſtler löſen kann. Und ein ſolcher Künſtler iſt Hermann Winkelmann. Sein Tannhäuſer iſt eine Leiſtung ſo herrlich und ſchön, ſo ergreifend und wahr, von ſolch hinreißender Innigkeit und Leidenſchaft des Ausdrucks belebt und beſeelt, daß wir nur mit höchſter Befriedigung derſelben gedenken können. Einen großen Vorzug vor den meiſten Wagnerſängern hat Winkelmann ſchon darin voraus, daß er ſämtliche Faktoren einer vollkommenen künſtleriſchen Darſtellung in ebenbürtiger Weiſe in ſich vereinigt. Sein Spiel ſteht auf derſelben hohen Stufe wie ſein ſchöner, ausdrucksvoller, durch die hinreißende Macht eines ſonoren und ſympatiſchen Organs getragener Geſang, welcher der ganzen reichen Skala der widerſtrebendſten Empfindungen den überzeugendſten Ausdruck zu geben vermag. So vermochte er aus Tannhäuſer ein ergreifendes und erſchütterndes Seelengemälde zu ſchaffen. Als er noch ſinnberauſcht von den Freuden des Hörſelbergs, in welchem er liebesmüde von dem Geläute der heimatlichen Glocken träumt, ſich plötzlich der Erde wiedergegeben ſieht, da irrt ſein Auge wie geblendet umher, die Sinne drohen ihm zu ſchwinden vor Freude und Entzücken. Da klingt frommer Pilgergeſang an ſein Ohr; jetzt erſt — und ſo wollte Wagner es auch haben — wird ihm das Bewußtſein ſeiner Schuld klar, und

in inbrünſtigem Gebet ſinkt er vor dem Marienbilde in die Knie. Von höchſter Schönheit und überzeugender Wahrheit ſind Geſang und Spiel des Herrn Winkelmann in der Sängerkampf-Szene im zweiten Akt. Wie weiß er den Ausdruck immer leidenſchaftlicher zu ſteigern bis zu dem in wilder Fieberhaft pulſierenden Venuslied! Wie gellend klingt ſein höhniſcher Zuruf an Biterolf: „Ha, thörichter Prahler!“ Und als die Ritter mit den Schwertern auf ihn eindringen, da knickt er nicht reumütig und zerknirſcht zuſammen, ſondern hoch aufrecht, mit glühenden Augen ſteht er da, der Gegenwart entrückt und die Freuden des Hörſelbergs gleichſam im Geiſte genießend. Erſt bei den Worten der Eliſabeth: „Und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort“, erwacht er wie aus einem wüſten Traume, und läßt das Schwert ſinken. Aber als ſie zwiſchen die auf Tannhäuſer eindringenden Ritter tritt und die Frage an ſie richtet, was er ihnen denn Leides gethan: „Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte mit einem jähen Schlag er brach“, als ſie ſelbſt ſich Gott als Opfer darbietet, da übermannt ihn der tiefſte Schmerz, da überkommt ihn das Gefühl ſeiner tiefen und ſchweren Schuld, das Gefühl, die Edelſte und Reinſte verloren zu haben. Er ſinkt ihr zu Füßen und birgt ſein Haupt ſchluchzend in ihren Mantel. Während des darauffolgenden ſentenzelnden Monologs des Landgrafen, da richtet ſich Winkelmann wieder hoch auf, wenn auch der tiefe Seelenſchmerz ſich in allen Zügen wiederſpiegelt; er iſt der edle kühne Sänger, der, wenn er auch ſchwer gefehlt, doch auch in ſeinem Falle noch ſeine Größe bewahrt und unſre volle Sympathie beanſprucht. Auf derſelben hohen künſtleriſchen Stufe ſtand die Erzählung im dritten Akt, aus welcher Herr Winkelmann ein Drama für ſich ſchuf, ein Drama von unaufhaltſamer Steigerung, von erſchütternder Wahrheit. Das Ganze wächſt aus dem düſteren Hintergrund hervor

und durchſchneidet eiſeskalt unſre Seele, wie der holde Sang von der Verheißung lügneriſchem Klang das blutende Herz des Minneſängers.

Vornehm, ſtolz und würdig in jeder Bewegung, edel und wahr im Ausdruck, iſt Winkelmann als Repräſentant jenes gottgeſandten Helden, vor deſſen Erſcheinung die Menge ſcheu und ehrerbietig zurückweicht. Nachdem er dem Könige verkündet, daß er gekommen, um zum Kampfe für die Magd zu ſtehen, der ſchwere Klage angethan, wendet er ſich mit liebeſtrahlendem Blick zu Elſa. Aber er will ſie zunächſt prüfen, er will wiſſen und erfahren, ob ſie ſich ohne Bang' und Graun ſeinem Schutze anvertrauen wolle. Als ſie ihm dann ihre Liebe bekannt, da ſchimmert ſchon ein wärmerer Gemütston durch die Frage, ob ſie ganz ſein eigen werden wolle, wenn er im Kampfe ſiege. Und als ſie nun Leib und Seele ihm zu eigen verſpricht, da berührt uns wie warmer Sonnenſchein die Frage: „Elſa, ſoll ich Dein Gatte heißen?" Lohengrins Herz hält aber den heißen Strom ſeiner Empfindung noch zurück, ein Ton der Wehmuth durchzittert die bangende Frage, ob ſie nie ſeine Herkunft, ſein' Nam' und Art erforſchen wolle; er wiederholt ſie beſtimmter und ernſter. Aber als dann Elſa unverbrüchliche Treue ſeinem Gebot ſchwört, da jubelt die Bruſt in vollem ſeligem Entzücken: „Elſa, ich liebe Dich". Auf derſelben Höhe ſteht Winkelmann in der Domſzene. Inmitten der leidenſchaftlichen Erregtheit der Menge bewahrt ſein Lohengrin die ruhige, hoheitsvolle Würde. Es bleibt uns unvergeſſen, wie er Ortrud ſein: „Du fürchterliches Weib, ſteh' ab von ihr" zudonnert, dem Telramund jede Rede verweigert und, gleichſam von ſchmerzlicher Ahnung durchzittert, in bewegtem Tone ſich zu Elſa wendet, in deren Hand und in deren Treue alles Glückes Pfand liege. Aus dem dritten Akt weiß Winkelmann ein in mächtigen Crescendis

ſich aufbauendes Finale zu geſtalten, das in der herrlich geſungenen Gralserzählung ſeinen Höhepunkt erreicht. So iſt ſein Lohengrin eine Leiſtung voll Adel und Poeſie, voll dramatiſcher Wahrheit und ſeelenvollem Ausdruck.

Wenn Walther Stolzing auch nicht zu jenen Partien gehört, welche dem Sänger Gelegenheit zur vielſeitigen Entfaltung ſeiner Stimme geben, ſo ſtellt Wagner um ſo größere Anſprüche an des Spiel des Darſtellers, mochte er auch den Stolzing nur eine Singerolle nennen. Er iſt der eigentliche Mittelpunkt der ganzen Handlung, er bildet das alles bewegende geiſtige Element, um welches ſich alles konzentriert; er repräſentiert den neuerwachenden Frühling in der Kunſt, den künſtleriſchen Idealismus gegenüber dem verknöcherten Philiſtertum, das nur im toten, von keinem friſchen Hauche belebten Formalismus das einzige und höchſte Ziel alles geiſtigen Strebens findet. Gar ſeltſam mutet den Ritter, deſſen Lehrmeiſter der edle deutſche Sänger Walther von der Vogelweide geweſen, die Sippe der Spengler, Schreiber, Schneider und Seifenſieder an, welche ſich die höchſten Wahrer der echten Kunſt dünken, und doch nur am lebloſen Buchſtaben, an der ſtarren Regel kleben. Sie können jene Weiſe nicht verſtehen, welche der jubelnden Bruſt entſtrömt, ſie können die Worte nicht faſſen, welche aus tiefſtem Herzen quellend das ewige Lied von Lenz und Liebe ſingen. Hermann Winkelmann weiß auch hier wieder den ſtetig wechſelnden Bewegungen des Gemüts die richtigen Accente zu geben, ſein Spiel ſpiegelt alle ſeine Empfindungen in überzeugendſter Weiſe wieder. Und als die Philiſter der geiſtloſen Schablone auf ihn eindringen, und ihrer von Neid und Bosheit gemiſchten Entrüſtung ob ſolch ärgerlichen und, wie ſie meinen, regelloſen Geſanges Ausdruck geben, da übermannt ihn der Widerwille; zum Wald, zum grünen, will er zurück, da kann er, ungeſtört von der „Meiſter

LE DE LYON

Kräh'n" frei ſingen wie die Lerche, ſingen ſein Lied von der Frauen Ehr' und holder Minne. So bot uns Hermann Winkelmann im erſten Akt ein fein abgetöntes Bild von den wechſelnden Empfindungen und Stimmungen, welche des Ritters Bruſt bewegen. In der Szene mit Eva im zweiten Akt liegt der Schwerpunkt im deklamatoriſchen Geſang, Wort und Ton fallen hier gleichſam auf einen Schlag zuſammen und ergänzen ſich gegenſeitig. Auch hier erweiſt ſich Winkelmann als kunſtgebildeter Sänger, und eine gewiſſe Sterilität der Handlung — wir haben die auf den Fluchtverſuch folgende Szene im Auge — macht uns ſein lebhaftes und ausdrucksvolles Spiel vergeſſen. Immer iſt und bleibt Winkelmann als Walther Stolzing der vornehme Edelmann, der ritterliche, auf das Ideal und Schöne angelegte Jüngling, der gemütsinnige Menſch.

Von den übrigen Rollen Winkelmanns erwähnen wir noch ſeinen Merlin. Die Partie iſt für den Darſteller nicht leicht, da eine pſychologiſche Entwicklung, ein dramatiſcher Aufbau des Charakters ausgeſchloſſen erſcheint; der Künſtler kann ſich nur an einzelne Momente halten, welche allein eine Steigerung des Ausdrucks ermöglichen. Solche muſikaliſche Höhepunkte, dramatiſche kann man kaum ſagen, ſind die Szenen im erſten Akt, wo Merlin begeiſtert in die Saiten greift, dann jene mit Viviane, und das große Duett im zweiten Akt. Im letzten Akt iſt Merlin ein armer kranker Mann, und hat als ſolcher kein dramatiſches Intereſſe mehr für uns. Freilich iſt Triſtan im dritten Akt auch auf den Tod verwundet, aber wie weiß Wagner hier dieſes Moment zu benutzen und ein Gemälde von düſterſter Tragik, die leider nur auch ihre ſtark pathologiſche Seite hat, mit den Farbentönen eines Makart zu entwerfen! Winkelmann erweiſt auch in dieſer Partie ſeine bedeutende dramatiſche Geſtaltungskraft. Er iſt nach Kräften bemüht, aus den

einzelnen Moſaikſtückchen ein einheitliches Ganze zu ſchaffen, und uns die unvermittelten Sprünge vergeſſen zu machen, welche der Hauptheld der Oper an dem willkürlich hin- und her-baumelnden Drahtſeil des Librettiſten ausgeführt. Seine volle Kraft und Schönheit entfaltet das herrliche Organ in der mit höchſter Begeiſterung geſungenen Hymne: „Heil dir, mein König"; die Steigerungsmomente in der Szene mit Viviane weiß er zum wirkungsvollſten Ausdruck zu bringen, die ganze Wärme ſeines Empfindens entfaltet er in dem ſchönen Duett des zweiten Akts, mit überzeugender Gewalt wirkt die Sterbeſzene am Schluß der Oper.

In welcher Rolle aber auch Winkelmann auftreten mag, ſtets iſt er der Zauberer, welcher die Saiten ſeiner Harfe mächtig zu rühren und die Herzen zu tröſten, zu begeiſtern und zu erſchüttern weiß. Er iſt ein Künſtler im beſten und edelſten Sinne des Wortes.

Eduard Marxsen.

Mit Eduard Marxsen in Altona ist am 18. November 1887 ein hervorragender Musik-Pädagoge, eine interessante Persönlichkeit von uns geschieden. Ich habe selten einen Künstler kennen lernen, dessen ganzes Sein so tief in der Kunst wurzelte. Und ein Künstler war er; er war es nicht nur dem Können und seinem umfassenden Wissen, sondern auch der Gesinnung nach. Groß geworden in der Schule und den Traditionen der klassischen Meister — durfte er doch noch den Unterricht Seyfrieds, des Schülers von Mozart, genießen —, hat er sich den freien, unbefangenen Blick für alles Große und Schöne in der Kunst bis in sein hohes Alter zu bewahren gewußt. Marxsen war nicht auf irgend ein künstlerisches Glaubensbekenntnis getauft, er hat niemals auf eine bestimmte Richtung oder Partei geschworen, sondern sein warmes Interesse wandte er jeder bedeutenden Erscheinung auf dem Gebiete der Musik zu; mit seinem scharfen kritischen Blick wußte er sofort das Wahre vom Falschen, das Bedeutende vom Unbedeutenden zu unterscheiden und zum geistigen Kern vorzudringen.

Diese Eigenschaften, mit welchen sich eine seltene Objektivität des Urteils verband, befähigten Marxsen wie wenig andre zum musikalischen Pädagogen. Niemals hat er nach einer einseitig sich gebildeten Schablone unterrichtet, alles mechanische Drillen war ihm in tiefster Seele verhaßt.

Marxſen ließ ſich beim Unterricht nur von der Anlage des Einzelnen, von der Individualität des Schülers, die er ſofort erkannte, beſtimmen. So hütete er ſich, die im eigenen Schaffen hervortretenden geiſtigen Eigentümlichkeiten ſeiner Schüler auch nur im geringſten zu beeinfluſſen; ſobald er dieſelben erkannt hatte, war er nur darauf bedacht, die ſchöpferiſche Eigenart in künſtleriſche Grenzen zu leiten, ohne erſtere ſelbſt anzutaſten. Nur in einer ſolchen Schule konnte ein Johannes Brahms das werden, was er geworden iſt; er hat auch dem verehrten Lehrer hierfür ſtets den wärmſten Dank gewußt. Und als Brahms, von Marxſen mit dem Zeugnis der Reife entlaſſen, mit einem anſehnlichen Vorrat von Manuſkripten auf den Rat ſeines Lehrers ſich zu Robert Schumann begab, da ſchrieb letzterer jenen berühmt gewordenen Aufſatz in der Neuen Zeitſchrift für Muſik, welcher den jungen Künſtler als den neuen Meſſias in die muſikaliſche Welt einführte.

Aus uns vorliegenden Briefen geht hervor, wie Brahms auch in ſpäteren Jahren noch, als er ſchon ein berühmter Künſtler war, ſeine Kompoſitionen vor dem Druck Marxſen zur kritiſchen Durchſicht ſchickte, und nichts iſt bezeichnender für das ſchöne, auf höchſter Achtung, dankbarſter Pietät und freundſchaftlichſter Geſinnung beruhende Verhältnis zwiſchen Lehrer und Schüler, als dieſe Briefe. So ſchreibt Brahms am 28. Juni 1854 von Düſſeldorf aus: „Vielen Dank laſſen Sie mich Ihnen noch ſagen, daß Sie mein Trio eines ſo langen Briefes, einer ſo genauen Durchſicht würdigten. Die vorgeſchlagenen kleinen Änderungen anlangend, werde ich Ihnen bei Überſendung des gedruckten Exemplars einiges ſchreiben. Ich ließ das Trio lange liegen, um mich an ſie — nämlich an die von Marxſen angebrachten Änderungen — zu gewöhnen.“ Es war dies das Klavier-Trio, welches als op. 8 im Druck erſchien. Mit demſelben Briefe überſendet er Marxſen Variationen für Klavier — es werden wohl

jene als op. 9 edierten gewesen sein —, um ihn zu fragen, ob er sie für wert halte, veröffentlicht zu werden; sogar bezüglich des Titels möchte er sein Urteil hören. Brahms wollte nämlich als Titel: „Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers, herausgegeben vom jungen Kreisler." „Was meinen Sie dazu? Gefällt er Ihnen nicht? Ich muß gestehen, daß ich ihn ungern streichen würde." In einem späteren Briefe schreibt Brahms: „Ich schicke hier einige Novitäten und bitte, hast Du Zeit dazu, um ein Wort oder recht viele dafür. Weiter aber lege ich etwas aus meinem Requiem bei; hierfür bitte ich nun recht sehr um einiges Geschreibsel. Es sieht stellenweis etwas kurios aus, und vielleicht nimmst Du, um mein Manuskript zu schonen, einen Notenbogen und zeichnest mir einige nützliche Bemerkungen auf. Das wäre mir gar lieb. Das ewige D in Nr. 3! Wenn ich doch einmal keine Orgel mehr gebrauche oder habe, da klingts doch nicht. Ich möchte manches fragen. Hoffentlich hast Du Zeit und einige Lust, dann siehst Du schon was zu fragen und zu sagen."

Diese wenigen Beispiele dürften genügen, um das Verhältnis zwischen Brahms und Marxsen klar zu stellen; es geht aus denselben hervor, wie hoch der längst fertige Meister das Urteil seines Lehrers achtete und schätzte. Und so ist Marxsen, der bis vor wenigen Monaten trotz seiner 82 Jahre in keinem bedeutenden Konzerte fehlte, gar vielen der bewährte und sichere Führer auf dem mannigfach verzweigten Pfade der Kunst geworden, und manche haben sich einen ehrenvollen Namen als Komponisten erworben.

Aber sein Interesse konzentrierte sich nicht nur auf die Kunst; den wichtigen Fragen unsrer Zeit wandte er keine geringere Teilnahme zu. Ich werde mich stets der anregenden Stunden mit freudiger Dankbarkeit erinnern, die ich mit ihm verbringen durfte. Waren es musikalische

Fragen, welche verhandelt wurden, oder bewegte ſich das Geſpräch auf andern Gebieten, immer mußte ich die Klarheit und Schärfe ſeines Denkens bewundern. Die reiche Erfahrung eines ganzen Menſchenlebens ſprach aus ſeinen Worten, und niemals habe ich ohne geiſtigen Gewinn das gaſtfreundliche Haus des ehrwürdigen Greiſes verlaſſen.

Wenn bei den meiſten Menſchen im Alter eine gewiſſe Einſeitigkeit der Anſchauungen einzutreten pflegt, der rückwärts ſchauende Blick nur die Vergangenheit ſonnenbeglänzt daliegen ſieht und die Gegenwart mit mürriſchen Klagen und trübem Peſſimismus betrachtet, ſo hat Marxſen ſich ſtets einer ſeltenen Friſche des Geiſtes erfreuen dürfen. Und wenn er auch in den letzten Monaten immer mehr ſeine körperlichen Kräfte ſchwinden fühlte: ſein Geiſt blieb ungetrübt, ſein Intereſſe für alles in Kunſt und Leben ungeſchwächt; nach wie vor nahm er an allem den innigſten und wärmſten Anteil. Gefaßt und mit dem Mute des Weiſen ſah er der letzten Stunde entgegen.

Aber noch einmal zog es den Todkranken, welcher ſich kaum noch fortzubewegen vermochte, in den Konzertſaal, noch einmal wollte und mußte er die Klänge ſeines Lieblingsmeiſters rauſchen hören. Es war vierzehn Tage vor ſeinem Tode, daß Marxſen im philharmoniſchen Konzert erſchien; die „Neunte“ zog ihn hin, mit dem gewaltigſten Werke des großen Meiſters der Töne wollte er Abſchied vom Leben, von ſeiner geliebten Kunſt nehmen. Er reichte mir ſeine zitternde Hand mit den Worten: „Heute komme ich zum letztenmale.“ Und als vierzehn Tage ſpäter in demſelben Saale die Klagetöne der Mozartſchen G-moll-Symphonie erklangen, da iſt zur ſelben Stunde ſein Geiſt in das Reich der ewigen Harmonie eingegangen. Sein Andenken aber wird in den Herzen all' jener, welche ihm näher geſtanden, niemals erlöſchen.

Johannes Brahms
als Symphoniker.

„Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein andrer Genius, der der Bescheidenheit innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter."

Das waren die prophetischen Worte, mit welchen vor 35 Jahren Robert Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" seinen Artikel über Johannes Brahms schloß. Es war der Geleitsbrief, mit welchem der edle Meister den jungen Künstler in die musikalische Welt einführte. Schumanns Worte riefen damals bei vielen und zwar ernst denkenden Männern der Kunst, Widerspruch hervor; sie konnten das Neue, Eigenartige in den veröffentlichten Erstlings-

Digitized by Google

werken nicht finden, ſie vermochten zum mindeſten nicht mit denſelben zu ſympathiſieren. Für die weitere künſtleriſche Entwicklung des jungen Brahms waren jedoch Schumanns Worte beſtimmend. Er hat das ſich geſtellte hohe Ziel niemals aus den Augen verloren, und mit unermüdlichem Fleiße weiter ſtudiert und gearbeitet. Jedes neue Werk bekundete ein weiteres künſtleriſches Wachstum. Und als er, reif an Jahren und Erfahrung, mit Schöpfungen aus der vornehmſten und höchſten Gattung der Inſtrumentalmuſik hervortrat, als er ſeinen Zauberſtab dahin ſenkte, wo ihm die Mächte der Maſſen im Chor und Orcheſter ihre Kräfte liehen, da ſtand ſein Ruhm als einer der bedeutendſten Tonſchöpfer unſrer Zeit feſt. Als ernſt denkender Künſtler ließ Brahms ſich mit Recht von dem Gedanken leiten, daß auf dem Gebiet der großen Inſtrumental- und Vokalformen nur dann dauerndes und bleibendes geſchaffen werden könne, wenn mit reichſter Erfahrung die höchſte geiſtige Reife ſich verbindet. Er hielt an dieſem Prinzip unerſchütterlich feſt, mochten die kritiſchen Stechpalmen auch die Parole ausgeben, daß ſein Talent ein beſchränktes ſei und nur in kleineren Formen ſich zu bewegen vermöge. Da erſchienen ſein Requiem, das Triumphlied, die Symphonien. Alle dieſe Werke machten die Runde durch die muſikaliſche Welt, und erregten die Bewunderung und Wertſchätzung der ernſten Kunſtfreunde. Sowohl das Requiem wie die Symphonien ſind ſtehende Repertoire-Werke unſrer erſten Konzertinſtitute geworden, und der Geiſt, welcher aus dieſen Schöpfungen ſpricht, dringt mit jeder Aufführung in ſtets weitere Kreiſe, führt dem Meiſter immer neue begeiſterte Jünger zu.

Mit dieſen Werken hatte Brahms ſich ſeine feſte, unerſchütterliche künſtleriſche Poſition errungen. Heute halten wir erſt recht an dem Satze feſt, welchem wir ſchon vor Jahren in der muſikaliſchen Fachpreſſe Ausdruck gaben, daß

Brahms, unbeschadet unsrer großen Verehrung Schumanns, der größte Instrumentalkomponist nach Beethoven ist. Er hat sich diese Stellung, abgesehen von seinem angeborenen Talent, hauptsächlich auch dadurch zu erwerben gewußt, daß er mit vollster künstlerischer Hingabe und mit reifstem musikalischen Verständnis sich an jenen Meister anschloß, welcher sämtliche Formen der Instrumentalmusik mit seinem gewaltigen Geiste erfüllte und zur höchsten Vollendung erhob. An Beethoven schließt sich sein Kunstschaffen unmittelbar an, und wenn es einen lebenden Komponisten gibt, welcher unsern großen Meistern zu Füssen gesessen hat und seinen Geist an dem Geiste ihrer Werke erstarken und reifen ließ, so ist dies Johannes Brahms.

Kraft, Leidenschaft, Gedankentiefe, höchster Adel der Melodie und der Form sind die Eigenschaften, welche seinen Schöpfungen die künstlerische Signatur geben. Niemals dominiert die konventionelle Phrase; Brahms beschränkt sich stets auf das, was er sagen will und zu sagen hat. Das Schaffensbedürfnis steht bei ihm eben in innigster Beziehung zu seinem inneren Leben. Wir begegnen bei ihm stets selbständigen, klaren, festgeformten und entwicklungsfähigen Gedanken, seine Werke sind durchtränkt von tiefster Empfindung, reich an Melodien von männlichster Kraft und hohem, idealem Schwung, sie entrollen uns immer ein Seelengemälde von größter Wahrheit. Freilich verschmäht es Brahms, dem Zuhörer gefällig den halben Weg entgegenzukommen, sondern verlangt von ihm, daß er sich bemühe, ihn erfassen und verstehen zu lernen und sich nicht nur passiv genießend zu verhalten. Die Musik hat nicht die Bestimmung, in sinnlich reizendem Gaukelspiel uns die Zeit angenehm zu verkürzen, sie soll nicht, wie Kant einst meinte, dieselbe Wirkung ungefähr ausüben, wie ein parfümiertes Schnupftuch, sondern sie soll Feuer aus dem Geiste schlagen. Der

einſchmeichelnd weltmänniſche, verbindliche Ton eines Mendelsſohn, welcher einem jeden etwas angenehmes zu ſagen weiß, iſt Brahms verſagt. Und doch fehlt ſeinem Kunſtſchaffen weder die warme Empfindung, noch die große, gewaltige Leidenſchaft; nur eines beſitzt er nicht: jene überzuckerte, thränenreiche Sentimentalität, welche jedes geſunde, kräftige Empfinden im Keime tötet. Brahms hält es mit Beethoven: „Rührung paßt nur für Frauenzimmrr." Man muß ſeine Werke oft hören, um ihre geiſtige Tiefe, ihre großen Schönheiten zu erfaſſen und zu verſtehen, und nichts iſt verkehrter, als die geiſtigen Erzeugniſſe eines großen Mannes nach dem erſten Eindruck, den ſie hervorrufen, abzuſchätzen. In unſrer Kunſt iſt man leider ſchnell mit einem abſchließenden Urteil bei der Hand. Und doch fällt es ſelbſt dem kunſtgebildeten kritiſchen Hörer oft ſchwer, nach einmaligem Hören die gewordenen Eindrücke zu fixieren und ruhig zu überdenken; in die Partituren ſich zu vertiefen und den Meiſter in ſeiner Werkſtätte zu belauſchen, vermag nur der gründlich gebildete Fachmuſiker.

In Brahms' Werken hat uns noch immer die ſtrenge künſtleriſche Selbſtzucht, die logiſche Durchbildung und Abrundung der Gedanken imponiert. Er läßt niemals ſeiner Phantaſie ſchrankenlos die Zügel ſchießen, er beherrſcht die ihm zuſtrömenden Gedanken in ſchärfſter Selbſtkritik, er ſcheut ſich weiter zu gehen, als die künſtleriſche Idee es verlangt; er arbeitet nach der Tiefe, ſchreckt auch gelegentlich nicht vor harmoniſchen Härten zurück, wenn der muſikaliſche Gedankengang dies erfordert. Dieſer ernſte Zug ſeines Schaffens gibt ſeinen Werken etwas Herbes, anſcheinend Reflektiertes. Wenn wir aber Brahms näher treten und uns in den Geiſt ſeiner Schöpfungen hineinleben, ſo fühlen wir den Pulsſchlag einer tiefen, ja leidenſchaftlichen, nur ſtets in künſtleriſche Dämme geleiteten Empfindung; Anmut

und Liebreiz ſind nicht die Eigenſchaften, durch welche ſich ſeine Muſe auszeichnet, ſondern Kraft und Tiefe der Gedanken.

Die Erklärung der merkwürdigen Thatſache, daß wir bei Brahms niemals ahnen, was uns ſein neueſtes Werk bringen wird, iſt ſowohl in der Originalität, in der abſoluten Selbſtändigkeit ſeines Kunſtſchaffens, deſſen Entwickelungsgang ein ſtets aufſteigender war, wie auch in der ſtrengen künſtleriſchen Selbſtzucht zu ſuchen. Auch hier wären die näheren Berührungspunkte mit Beethoven leicht nachzuweiſen, denn auch bei Brahms ſteht das Schaffensbedürfnis in innigſter Wechſelbeziehung zu ſeinem inneren Leben.

Brahms fußt auf dem Boden, den unſre Meiſter fundamentiert haben. Die Entwicklung der Tonkunſt hat in den Werken der Klaſſiker ihren Abſchluß jedoch nicht gefunden. Dies müſſen wir immer wieder jenen gegenüber betonen, welche ſich der gegenwärtigen Entwicklungsphaſe der Tonkunſt gegenüber ablehnend verhalten. Sowenig es genützt haben würde, nach dem epochemachenden Werk des Kopernikus die Planeten unter polizeiliche Aufſicht zu ſtellen, ſo machtlos prallen auch, nachdem Beethoven in ſeinen großen Inſtrumentalſchöpfungen der Muſik neue Bahnen erſchloſſen, jene Verſuche ab, welche das immer weiter rollende Rad der geiſtigen Entwicklung in ſeinem Lauf um Jahrzehnte oder Jahrhunderte zurücktreiben wollen. Die Bildung des Menſchengeſchlechts iſt eine ſtetig fortſchreitende, und mit jedem weiteren Fortſchritt wechſelt auch das Schönheitsideal; und ſo lange, wie Guſtav Engel am Schluß ſeiner Äſthetik der Tonkunſt treffend bemerkt, das höchſte denkbare Ziel des Menſchengeſchlechts noch nicht erreicht, iſt der rückbildenden Metamorphoſe gegenüber die fortſchreitende die beſſere. Alles Folgende fußt auf dem Vorausgegangenen, ſo auch Brahms' Kunſtſchaffen, wie wir

bereits ſagten, auf dem Boden der Inſtrumentalwerke unſrer großen Meiſter, vornehmlich auf Beethoven. Aber er hat das geiſtige Erbe nicht ungenutzt gelaſſen und in übermütigem Luxus verzehrt, ſondern weislich angelegt; die goldenen Früchte ſind nicht ausgeblieben.

Die Inſtrumentalformen haben durch die Wiener Schule, deren glänzendes Dreigeſtirn Haydn, Mozart und Beethoven ſind, die denkbar höchſte Ausbildung und Vollendung erfahren; ſie allein ſind auch das Fundament, auf welchem ſicher weitergebaut werden kann. In einem Überſchreiten dieſer Grenzen iſt daher niemals der Fortſchritt zu ſuchen, noch weniger aber in der willkürlichen Konſtruktion bizarrer Formen, welche an Stelle des Geſetzmäßigen den ſchrankenloſen Subjektivismus ſetzen. Der Klageruf über die beengenden Feſſeln der Form iſt nur ein Lappen, um die Dürftigkeit der eigenen Gedanken mühſam zu verdecken. Iſt die muſikaliſche Idee aus dem wahren Geiſt der Kunſt herausgeboren, dann findet ſich die Form von ſelbſt. Bis ein größerer aber kommt, welcher die verſchiedenen Entwickelungsphaſen der Kunſt in den letzten hundert Jahren mit genialer Kraft zuſammenrafft, um einen Flug in neue, unbekannte Höhen zu wagen, ſolange bleiben Beethovens Werke das Grundfundament, auf welchem eine normale und geſunde Weiterentwicklung der Inſtrumentalformen allein möglich iſt.

Brahms' Kunſtſchaffen wurzelt nun aber vollſtändig in dem *wirklichen*, nicht dem *mißverſtandenen* Beethoven, und nur ſeine ſtarke, ſcharf umgrenzte künſtleriſche Individualität vermochte die Form mit neuem und markigem Inhalt zu erfüllen und reichhaltig zu geſtalten. Brahms' ſymphoniſche Werke ſind der unumſtößliche Gegenbeweis jener beliebten Behauptung von der ſogenannten Unzulänglichkeit der reinen Inſtrumentalmuſik. Daß in dieſen Formen ſich muſikaliſche

Gedanken oder poetiſche Ideen, wenn man lieber will, ſehr wohl darſtellen und entwickeln laſſen, und daß dies nicht einzig und allein die muſikaliſche Dramatik der neudeutſchen Schule vermag, dafür iſt Brahms der lebendigſte Beweis. Wenn die auf Bayreuth getauften Päpſte ihn und ſeine Werke daher einfach ignorieren, ſo beweiſt dies nur deren ausgeſprochene Abſicht, jede bedeutende Erſcheinung auf dem Gebiete der muſikaliſchen Kunſt zu ignorieren, die nicht in ihr Syſtem paßt. Die Werke Brahms' bedürfen nicht erſt eines umſchreibenden poetiſchen Programms, ſie ſprechen für ſich ſelbſt und brauchen keine orakelhaften Deutungen, um verſtanden zu werden; es ſind in ſich ſelbſt geſchloſſene, rein muſikaliſche Kunſtwerke.

Solche Kunſtwerke im höchſten Sinne des Wortes ſind ſeine Symphonien. Vorab die erſte in C-moll, welche an Tiefe, Kraft und Originalität der Konzeption, an höchſter kontrapunktiſcher und thematiſcher Kunſt nur mit der vierten in E-moll gleichgeſtellt werden kann. Durch Kampf zum Sieg, durch Nacht zum Licht dürfte dem Werk als Motto voranſtehen. Die ſchrillen Diſſonanzfolgen der Einleitung bereiten den heftigen Kampf vor, welcher mit ungeſtümer Macht im Allegro ſich entfaltet. Das chromatiſche Motiv, welches gleich an den Anfang geſtellt iſt, verleiht dem ganzen Werk den trotzigen, in höchſter Leidenſchaft ſich aufbäumenden, mit dem Schickſal hadernden Charakter. Sowohl das Hauptthema wie das Thema des Seitenſatzes wachſen aus dieſem Motiv heraus; dasſelbe iſt ihr ſtetiger Begleiter und wirft auch in den herrlichen, auf Frieden und Erlöſung hoffenden zweiten Satz ſeine dunklen Schatten. So erſcheint gleich im fünften Takt des erſten Themas dieſer chromatiſche Gang. Nicht weniger iſt im Allegretto der pſychologiſche Zuſammenhang mit dem erſten Satz herauszuempfinden. Dem freundlich anmutigen Thema tritt ein ſchmerzlich

klagendes gegenüber, und wenn auch im Trio Holzbläſer und Geiger fröhliche Weiſen anſtimmen — der Grundton bleibt doch ſtets ein ernſter, die Stimmung eine gedrückte, ein Lächeln unter Thränen. Das Finale bringt den endlichen Sieg. Nachdem das Horn in dem einleitenden, von tiefſter Tragik erfüllten und die verſchiedenen Motive gleichſam im Keime entfaltenden Adagio die Löſung des Konflikts angedeutet, ſtimmt das Allegro einen Hymnus an, welcher zum höchſten, zum dithyrambiſchen Jubel ſich ſteigert.

Ein Gegenbild zu dieſem tiefernſten Werk iſt die zweite Symphonie in D-dur; eine freundliche, liebenswürdige Idylle, vom Sonnenglanz des Friedens beſchienen, ein Paſtorale von innigſter Anmut; alles atmet die reinſte, unſchuldsvollſte Freude, alles iſt getränkt vom harmoniſchſten Wohllaut, keine ſchrille Diſſonanz trübt den behaglichen Frieden, welcher jedem Satz, wenn auch in verſchiedenartiger Weiſe, ſein charakteriſtiſches Gepräge gibt. Das Ganze mutet uns an wie ein lieblicher Traum, welcher uns dem wirklichen Leben entrückt; erſt im letzten Satz betreten wir wieder den Boden realer Wirklichkeit, umfängt uns der volle Jubel jugendlicher Luſt und Freude.

Der dritten Symphonie in F-dur hat man ſchon einen paſtoralen Charakter zuſprechen wollen, aber ſehr mit Unrecht. Der große, leidenſchaftlich erregte Zug, welcher trotz der lieblich-anmutenden Gegenthemen durch das ganze Werk geht, drückt ſich ſchon in den erſten Akkorden desſelben aus. Die ganze Stimmung iſt durch den auf den F-dur-Dreiklang folgenden und auf dem vom zweiten Fagott und Horn ſowie den Trompeten feſtgehaltenen Grundton F aufgebauten verminderten Septakkord h d f as, und dem wiederum folgenden freundlichen Dur-Dreiklang, in ihrem Grundzuge feſtgeſtellt. Durch die weichen Gegenſätze wird der leidenſchaftliche Charakter nur verſtärkt, und alle Sätze klingen mehr oder

minder wieder von dem ſchneidend-herben Weh, welches dem ganzen Werke trotz der lieblich freundlichen Idyllen desſelben die charakteriſtiſche Signatur verleiht. Noch einmal bäumen ſich im letzten Satz die Gegenſätze auf, aber die Löſung derſelben kann nur im Sinne des gleichſam dem Ganzen an die Spitze geſtellten Mottos erfolgen; das freundliche Dur hält vor, ſanft legen ſich die aufgeregten Wellen, und Friede kehrt zurück in das geängſtete und gequälte Herz.

Von vielen Seiten wird heute noch der Vorwurf gegen Brahms erhoben, daß er nur mit äußerlichen Faktoren arbeite, daß all ſein Schaffen die Frucht einer kühl berechnenden Kombination des Verſtandes ſei. Nun, dieſen Vorwurf hat kein Meiſter mehr hören müſſen als Beethoven, und erſt vor einiger Zeit glaubte Domkapellmeiſter Schletterer aus Augsburg in ſeiner Monographie über Spohr ſich über „das Unklare und Formloſe" in den ſpäteren Werken Beethovens auslaſſen zu müſſen.

Es iſt nun aber bei Brahms gerade die Tiefe und Eigenartigkeit der Gedanken, welche im erſten Augenblick befremden. Wer, wie Brahms, immer ſeine eigenen, von der gewöhnlichen Fahrſtraße weit abliegenden Wege geht, der darf und kann nicht ſofort auf das Verſtändnis der Menge, nicht einmal auf jenes ſeiner Kunſtgenoſſen hoffen. Bei jedem neuen Werke ſehen wir den alten Prozeß ſich immer wiederholen: man ſchüttelt die Köpfe, man fragt ſich, was dies verworrene Zeug alles zu bedeuten habe; das ſei doch keine Muſik, ſondern mehr angewandte Mathematik, es fehle die Empfindung, die Seele; der Verſtand, die Reflexion dominiere. Ja erſt vor kurzem erhielten wir von einem geiſtvollen Künſtler einen Brief, in welchem derſelbe über die vierte Brahmsſche Symphonie ſchreibt: „Ich muß Ihnen geſtehen, daß die E-moll-Symphonie von Brahms mir wie ein myſtiſches Ungeheuer vorkommt. Man ſucht

namentlich im letzten Satz nach einem Programm; man möchte dieſe geheimnißvolle Tonhülle durchſchauen und in Brahms' Innern die Löſung dieſes Rätſels ſuchen! Wie, wenn man aber nichts entdeckte als lauter Zahlen, Berechnungen und unendlich viele Schweißtropfen? Ich fürchte faſt, daß man ſonſt nichts finden würde. Wie wird erſt die fünfte werden?"

Das iſt eben der große Fehler, in welchen ſelbſt denkende Muſiker fallen, daß ſie bei jedem größeren Inſtrumentalwerk nach einem Programm fragen, welches dem Komponiſten allenfalls vorgeſchwebt haben möge; ſie können ſich nicht dabei beruhigen, daß ein Kunſtwerk durch ſeine muſikaliſche Schönheit allein wirken kann und ſoll, und nicht erſt einer poetiſchen Umſchreibung hierzu bedürfe. So brauchen auch die Werke Brahms' keine orakelhaften Deutungen; es ſind in ſich ſelbſt geſchloſſene, rein muſikaliſche Kunſtwerke, deren geiſtige Tiefe und Schönheit voll und ganz zu verſtehen, ein näheres Vertrautſein mit ihnen vorausſetzt. Je öfter wir ſie hören, deſto klarer leuchtet uns der Schönheitsgehalt derſelben entgegen, deſto durchſichtiger erſcheint uns die kunſtvolle Thematik, welche den geiſtigen Gedankenkern in eine ſtets neue Beleuchtung rückt, denſelben vertieft, erweitert und zum höchſten Ausdruck ſteigert.

Einen Denkſtein dieſer hohen Kunſt beſitzen wir in der vierten Symphonie von Brahms. Mehr als in irgend einem ſeiner andren Werke verfolgt er den Gedanken in ſeine Tiefen, und dieſe unbeugſame muſikaliſche Logik erſchwert das ſofortige Verſtändnis. Aber je öfter wir die Symphonie hörten, deſto mehr enthüllten ſich uns die großen Schönheiten derſelben, die männliche Kraft der Gedanken, die klaſſiſche Form. Was die kontrapunktiſche Durchführung und Bearbeitung der Themen, den Reichtum der Harmonie und die Kunſt der Inſtrumentation anbelangt, ſo überragt

ſie ganz entſchieden jene in D- und F-dur. Dieſe haben vielleicht den Vorzug größerer und leicht verſtändlicherer melodiſcher Schönheit, aber an Originalität der Konzeption, an kunſtvoller Durchführung der Motive und Themen reiht ſie ſich unmittelbar der erſten in C-moll an.

Der erſte Satz beginnt mit einem bangenden, ſchluchzenden, in frappanter Weiſe an jenes im Adagio der Beethovenſchen Sonate op. 106 (Cottaſche Ausgabe, Seite 47, Takt 2 bis 10) erinnernden Motiv, welches vom Baß kanoniſch imitiert wird und ſich in gewaltiger Steigerung entwickelt und aufbaut. Im Seitenſatz wird demſelben ein zuverſichtliches, trotziges Thema gegenübergeſtellt; mit höchſter polyphoner Kunſt werden beide Gedanken dann durchgeführt. Wieder erklingt nach eingetretener Ruhe das Hauptthema, und nun hebt in einer Art Coda nochmals eine mächtige Steigerung an, welche den erſten Satz zu einem leidenſchaftlichen Abſchluß bringt. Der zweite Satz — Andante moderato, E-dur-Sechsachtel-Takt — iſt einer der merkwürdigſten, aber auch der ſchönſten Sätze, die Brahms geſchrieben hat. Das vom Horn angeſtimmte und dann von den Holzbläſern aufgenommene Hauptmotiv mit der kleinen Sekunde und dem abwärts ſteigenden, A-moll berührenden großen Terzenſchritt, trägt eine etwas orientaliſche Färbung, und hat in der Stimmung einige Ähnlichkeit mit dem Geſang der Prieſterin im erſten Akt der Aida. Ein ganz eigentümlicher Charakter liegt in dieſem, jeder beſtimmten Tonalität entkleideten Thema; dieſes unbeſtimmte Schwanken zwiſchen E-dur und A-moll gibt demſelben etwas Schmerzliches, Ungewiſſes, Bangendes. Erſt die Geigen nehmen das Thema im richtigen E-dur auf. Die Art und Weiſe, wie nun Brahms dieſes Thema mit dem wundervollen, zuerſt in den Celli auftretenden Seitenthema verknüpft und verſchlingt und wie er immer wieder zu neuer Steigerung ausholt, immer wärmer

und leidenſchaftlicher ſingt, iſt von außerordentlicher Wirkung. Ein ganz eigener Zauber lebt in dieſem Adagio, das leiſe verhallend ausklingt, wie ſchluchzender Geſang der Nachtigall. Dieſer Satz dürfte denn wohl endlich einmal den immer wiederkehrenden Vorwurf widerlegen, daß Brahms der warme tiefe Gemütston fehle. Man verwechsle tiefes Gemüt doch ja nicht mit weichherziger, thränenreicher Sentimentalität.

Der dritte Satz — Allegro giocoſo, C-dur-Zweivierteltakt — beginnt mit einem kräftigen, reſoluten Thema, welchem ein graziöſes, tändelndes Motiv gegenüber geſtellt iſt, das übrigens auf Originalität gerade keinen Anſpruch erhebt, ja ſogar etwas gewöhnlich klingt. Aber durch den ganzen Satz geht ein friſcher, belebender Zug. Poſaunen leiten das achttaktige Thema des Finale — E-dur-Dreiviertel Takt — ein; dasſelbe bildet gleichſam eine Art basso ostinato: e fis g a ais h h e, auf welchem ſich das Ganze in großartiger Weiſe aufbaut, und nach Art der Ciaconna oder Paſſacaglia in mannigfaltigſter Weiſe variiert wird. Bekanntlich hat Beethoven im letzten Satz der Eroica bereits in genialſter Weiſe das Problem gelöſt, die Variationenform auf die ſymphoniſche Form zu übertragen. Brahms hat mit dieſem Finale bewieſen, daß man ſogar die alte Ciaconna, eine alte Tanzform, auf das vornehme Gebiet der höchſten Inſtrumentalform übertragen und mit neuem, eigenartigem Geiſt erfüllen kann. Der harmoniſche Aufbau und die kontrapunktiſche Kunſt feiern hier einen ſeltenen Triumph; die geniale Kombinationskraft Brahms', welche an jene eines Joh. Seb. Bach gemahnt, tritt hier ſo recht zu Tage. Aber nicht nur die geniale Kunſt bewundern wir, ſondern wir beugen uns auch der Hoheit der Sprache, welche aus dieſem Satze zu uns redet. Dieſes gewaltige Finale ſchließt ein Werk ab, welches mit der

erſten in C-moll zu dem bedeutendſten gehört, was die geſamte Inſtrumental-Litteratur aufzuweiſen hat; es iſt ein Werk von monumentaler Bedeutung.

Brahms hat mit dieſem Werk ſicherlich noch nicht das letzte Wort als Symphoniker geſprochen, und eines Tages dürfte er uns wohl wieder mit einer ſymphoniſchen Schöpfung überraſchen, welche den kritiſchen Stechpalmen von neuem Gelegenheit zu kleinlichem Nörgeln, dem ernſten Kunſtfreund zu aufrichtiger Freude geben wird.

Aus dem Konzertsaal.

Eine neue Symphonie von Rubinstein.

Die slavischen Tonkünstler nehmen in unserer Zeit eine Bedeutung in der Kunstgeschichte ein, welche sich nicht mehr bestreiten läßt. Der Grundtypus ihres Schaffens ist ein durchaus national gefärbter, und wenn sie sich auch zum größten Teil an den Werken der großen deutschen Meister herangebildet haben, so tragen ihre Schöpfungen immerhin ein durchaus eigenartiges Gepräge. Sie haben sich einen Stil geschaffen, welcher in dem Wesen, dem Fühlen und Empfinden ihres Volkes wurzelt. Aber gerade in dem steten Hervorkehren dieser Faktoren liegt auch die Schwäche, die Einseitigkeit, die Begrenzung ihres Kunstschaffens. Sie dringen in ihren Werken nicht über den subjektiven Gefühlskreis hinaus, sie schwingen sich nicht immer hinauf in jene freie Höhe, wo der Blick in die weitesten Fernen dringt, die höchsten Gedanken uns offenbar werden, die tiefsten Empfindungen der Menschenseele voll und rein sich austönen. Aber trotz dieser Schwächen, welche im slavischen Nationalcharakter begründet erscheinen mögen, muß jeder unbefangene

Beobachter und Kenner, wenn er offen und ehrlich ſein will, es zugeſtehen, daß dem muſikaliſch hochbegabten Volke in den letzten Jahrzehnten Künſtler und Komponiſten erſtanden ſind, welche unſre größte Beachtung verdienen. Gehen dieſelben auch ihre eigenen Wege, und ſind manche ihrer Werke durch eine gewiſſe muſikaliſche Grenzſperre von jenen andrer Nationen geſchieden, ſo iſt dies doch kein Grund, denſelben das künſtleriſche Bürgerrecht zu verweigern. Wir Deutſchen wenigſtens wollen uns den freien, weitausſchauenden Blick bewahren, der ſtets ein ſchönes Vorrecht unſrer Nation war. Die Kunſt iſt an keine Völkergrenzen, an keine Waſſerſcheiden gebunden, denn wie enge wäre ſonſt ihr Gebiet; ſie iſt frei wie der Menſchengeiſt ſelbſt, der auch keine räumlichen Schranken kennt. Auch die deutſche Kunſt iſt bei den Niederländern, bei den Italienern, bei den Franzoſen in die Lehre gegangen, bis ſie ihre Flügel ſelbſtändig entfalten konnte, um frei, von keinen äußern Feſſeln mehr beengt, der Sonne zuzufliegen. Heute überragt die deutſche Kunſt jene aller andern Völker; ſie hat die überkommenen Formen mit neuem, eigenartigem Leben zu erfüllen gewußt. Unſre großen Meiſter haben in ihren gewaltigen Schöpfungen dieſe Formen erweitert und vertieft, ihnen jene warme Seele eingehaucht, welche das ganze menſchliche Fühlen und Empfinden zum verklärten Ausdruck bringt. Die geſunde, kräftige Wurzel unſrer Kunſt iſt jener kosmopolitiſche Zug des deutſchen Gemüts, jenes tiefe Verſtändnis, jenes warme Erfaſſen des allgemein Menſchlichen, jene warme Weitherzigkeit, welche einen Beethoven in der neunten Symphonie die abſolute Inſtrumentalform durchbrechen hieß, um in den Worten auszujubeln „Seid umſchlungen Millionen, dieſen Kuß der ganzen Welt.“

Sollen wir nun, weil unſre Meiſter auf den erſten Blättern der Kunſtgeſchichte in goldenen Lettern prangen,

auf jene Künſtler herabſchauen, die in ihrer Weiſe der Kunſt dienen wollen? Sollen wir vielleicht auf unſren geiſtigen Beſitz pochen und jenen den Zutritt in die Hallen der Kunſt verweigern, die noch nicht jene Höhe erſtiegen haben, wo die Ausſicht frei, und jener belebende Luftzug weht, der die Geiſter erfriſcht und ſtärkt?

Ob ſie wollen oder nicht: die Künſtler aller Nationen können nur an dem Quell unſrer großen deutſchen Meiſter ihre Lebensnahrung ſich holen. Die Einflüſſe der deutſchen Kunſt laſſen ſich mehr oder minder bei allen Komponiſten unſrer Zeit nachweiſen. Auch Anton Rubinſtein iſt an dieſer Quelle groß gezogen worden. Als Wunderkind angeſtaunt, ſind ihm als genialem Pianiſten die höchſten Triumphe geworden, hat er als Komponiſt große Erfolge zu verzeichnen. Obwohl Rubinſtein der ſlaviſchen Nation angehört, war es doch ein Deutſcher, der berühmte Berliner Theoretiker Dehn, welcher ihn in der Kompoſition unterwies. Er iſt in der deutſchen Schule aufgewachſen. Die Werke unſrer Klaſſiker waren die Wurzel, welche ihm den feſten künſtleriſchen Halt gab, und daß Rubinſtein die klaſſiſche Kunſtform zu beherrſchen verſteht, hat er in mehr als einem Werke bewieſen. Aber in mehr als einem Werke macht ſich auch zuweilen jene ungebändigte Naturkraft, jenes ſchroffe, unvermittelte Weſen geltend, welches ſeinem Volke eigen iſt. Gerade in ſeiner neueſten Symphonie — A-moll — tritt dieſer Zwieſpalt in höchſt prononcierter Weiſe hervor. Wir wiſſen die Summe von Geiſt, Wiſſen und Können wohl zu ſchätzen, welche in dieſem Werke enthalten iſt, aber zwei weſentliche Faktoren fehlen demſelben: die Originalität der Erfindung und die thematiſche Durcharbeitung. Die ganze Symphonie iſt, wenn man ſo will, eine geniale Paraphraſe über gegebene Motive. Letztere zeigen aber zum Teil gar keine ſelbſtändige Phyſiogn omie

Taucht hier Schumann, dort Brahms auf, zwinkert vom Schöpfer des Parſifal aus Bayreuth hie und da ein verſtändnisinniges Lächeln herüber, ſo klingen, wie z. B. im letzten Satz, ruſſiſche Nationalweiſen, wenn auch nur in gedämpftem Ton, an unſer Ohr. Wir vermiſſen alſo zunächſt ſelbſtändig erfundene Themen. Dann tragen aber auch ſämtliche vier Sätze einen rhapſodenhaften Charakter. Rubinſtein verfolgt nicht einen Gedanken in ſeinen äußerſten Konſequenzen, er ſtellt ihm keine Gegenſätze gegenüber, welche in geiſtiger Beziehung zur Hauptidee ſtehen und logiſch aus derſelben folgen, er ſchweißt ſie nicht zuſammen, damit ein drittes Höhere aus ihnen entſtehe; nein, ſie ſtehen nebeneinander ohne geiſtige Vermittlung, ohne innere Notwendigkeit. Uns hat die ganze Symphonie den Eindruck einer geiſtvollen Improviſation gemacht. Geniale Lichtblitze wechſeln mit unbedeutenden Momenten. Rubinſteins Temperament, ſeine ungeſtüme Phantaſie durchbricht die Kunſtform, und der bändigenden Zügel beraubt, ſtürzen die wilden Roſſe nach allen Winden, überfliegen alle Schranken und zerſtampfen alles, was ſich ihnen in den Weg ſtellt. Den beſten Eindruck hinterließ uns noch der erſte Satz, obwohl auch hier die verſchiedenen Themen keine ſelbſtändige Durchbildung und Verarbeitung erfahren. Im zweiten — Moderato assai — werden die Zügel ſchon mehr aus der Hand gelaſſen; dem melancholiſchen, orientaliſch gefärbten Hauptthema wird ein leidenſchaftliches gegenübergeſtellt, aber immer ſpringt die Phantaſie des Tondichters ab auf andre Gedanken, kommt dann wieder auf die urſprünglichen Ideen zurück, macht abermals einen Seitenſprung, läßt auch gegen Schluß durch das Horn ein Motiv aus dem dritten Thema des erſten Satzes erklingen; aber den Eindruck eines organiſchen Ganzen erhalten wir nicht. Auch dem Scherzo fehlt die einheitliche Stimmung; auch in dieſem, übrigens

ſehr wirkungsvoll gearbeiteten Satz, liebt der Komponiſt die jähen Sprünge, und neben einer nicht beſonders gewählten Walzermelodie, welche in das tolle Getobe hineinklingt, hören wir jene dramatiſch-ſchluchzenden, nach Ausdruck ringenden Bäſſe, welche unwillkürlich den dritten Satz der C-moll-Symphonie vor unſer geiſtiges Auge rücken; nur ſind dieſe beängſtigenden Stockungen in dem Beethovenſchen Werke pſychologiſch begründet. Der letzte Satz beginnt mit einem hymnenartigen, melancholiſch gefärbten Thema von ausgeſprochen nationalem Kolorit, welches von den einzelnen Inſtrumenten aufgenommen wird, während die andern dasſelbe umſpielen; auch hier vermochten wir keine thematiſche Verarbeitung herauszuhören. Da ſtimmt plötzlich die Oboe eine wilde aufgeregte Weiſe an, die andern Inſtrumente nehmen dieſelbe auf und nun beginnt jenes eigentümliche recitativiſche Lallen der Bäſſe, welches uns aus der neunten Symphonie von Beethoven bekannt iſt. Das erſte Thema erſcheint nochmals, und der Satz ſchließt in weiten, vollen Akkorden. Dieſer letzte Satz iſt uns als der ſchwächſte des Werkes erſchienen; er iſt viel zu breit und gedehnt für das, was er ſagen will. So hinterläßt die Symphonie, trotz der großen Summe von Geiſt und Arbeit, welche dieſelbe enthält, trotz mancher ſchönen Einzelzüge, nicht den Eindruck eines harmoniſch abgerundeten Kunſtwerks.

„Achilleus“ von Max Bruch.

Das hätte sich Homer, wenn der Alte überhaupt jemals gelebt hat, wohl nicht träumen lassen, daß nach Tausenden von Jahren die Irrfahrten des Odysseus, die Fürsten und Völker der Ilias und ihre Thaten, die Schönheit, Würde und Treue einer Penelopeia und Andromache, die Heldengröße eines Achilleus und Hektor durch die Tonkunst gefeiert werden sollten. Es war ein glücklicher Gedanke von Max Bruch, sein Talent diesen unsterblichen Gesängen zuzuwenden, die zu den schönsten Jugendblüten menschlicher Kultur gehören. Man hat Homer schon den Propheten der rein menschlichen Weltanschauung genannt, und gewiß mit vollem Recht: spiegelt doch selbst der Olymp in seinen herrlichen Gestalten nur die Ideale menschlicher Typen wieder. Homer faßte alles unter dem Gesichtspunkt des ungetrübten, unentzweiten Menschentums auf, und so werden seine Schöpfungen auch nur mit der menschlichen Zivilisation selbst untergehen.

Erfreute uns Max Bruch vor einigen Jahren mit den Szenen aus der Odyssee, welche die Runde durch die bedeutendsten Konzertsäle Deutschlands machten, so hat er den

Kunſtfreunden mit „Achilleus“ eine noch wertvollere Gabe gemacht. Was Achilleus allein ſchon über Odyſſeus ſtellt, das iſt die prächtige Dichtung Heinrich Bulthaupts, in welcher ſich Schönheit der Sprache und höchſte Vollendung der Form harmoniſch vereinigen. Das groß angelegte Werk zerfällt in drei Abteilungen; ein Prolog geht dem Ganzen voraus, ein Epilog beſchließt dasſelbe.

Max Bruch hat in Achilleus von neuem ſeine Begabung für das dramatiſch Wirkſame, für die Behandlung der Maſſen, ſein großes koloriſtiſches Talent und ſeinen Sinn für harmoniſchen Wohlklang in glänzender Weiſe erwieſen. Stehen auch nicht alle Szenen auf gleicher künſtleriſcher Höhe, trägt manches den Stempel der Mache, des Erzwungenen und mühſam Ergrübelten, ſind einzelne Partien, wie z. B. das Duett zwiſchen Achilleus und Priamos im dritten und das Duett der Andromache und Hektors im zweiten Teil zu weit ausgeſponnen, ſo enthält das Werk doch auch großartige Schönheiten, Szenen voll hohen Schwungs, Kraft und dramatiſchen Feuers. Am ſchwächſten ſind die Sologeſänge. Der melodiſche Quell quillt bei Bruch nur langſam, er iſt mehr Harmoniker als Melodiker, und gar oft behilft er ſich mit pathetiſchen Deklamationen, welchen das warme Leben, die Empfindung fehlt. Die Inſtrumentation iſt glänzend, nur, wie Bruch es liebt, oft zu maſſig gehalten; er trägt mit zu dickem Pinſel auf, und ſo fehlen zuweilen die weichen, die Gegenſätze vermittelnden Farbenabſtufungen. Was wir aber an Bruch ſchätzen, das iſt ſein ausgeſprochener Sinn für muſikaliſchen Wohlklang, welcher namentlich ſeine Chöre auszeichnet.

Das Werk beginnt mit einem Prolog: „Neunmal erneute das Jahr den Lauf.“ In mächtigen Akkorden baut der ſechsſtimmige Chor ſich auf. Mit den Worten: „Ergrimmt ob der Schmach anbrauſte des heiligen Hellas Kraft“,

treten im erſten Sopran und zweiten Baß zwei Motive auf, welche dem Sinn der Worte charakteriſtiſchen Ausdruck geben; in kunſtvoller Polyphonie werden die beiden Motive in allen Stimmen in machtvoller Steigerung durchgeführt, welche bei der Stelle: „Nachdonnernd erbebte dem tauſendſtimmigen kriegeriſchen Schall die Veſte des Himmels im Wiederhall“ ihren Höhepunkt findet. In ernſten getragenen Tönen: „Einſt wird kommen der Tag, wo das heilige Ilium hinſinkt“, ſchließt der Epilog leiſe verhallend und die kommenden Geſchicke andeutend. Hörner, Trompeten und Poſaunen künden neun Herolde an, welche die Völker der Griechen zu Rat und Kunde zum „gottgeſegneten Herrſcher“ berufen. Und nun hebt der leidenſchaftlich ungeſtüme Chor der Griechen an, welche am endlichen Sieg über Troja verzweifelnd, zurück in die Heimath begehren. Agamemnon gibt ihrem Wunſche nach, und in hellen freudigen Akkorden ertönt der Chor: „Heimkehr, wie grüßt uns das Wort!“ Im ganzen iſt dieſer Chor jedoch in jenem ſehr bedenklichen Tone gehalten, den man in der muſikaliſchen Umgangsſprache den Liedertafelton zu nennen pflegt. Odyſſeus hält das Volk von dem Beginnen ab, ſein eindringliches Wort bewegt die Herzen. Von großer Schönheit und Wärme der Empfindung iſt das Arioſo: „Seid der Väter eingedenk.“ Zwiſchen den Geſängen des Odyſſeus und Agamemnons fällt immer wieder der Chor ein, welcher den Gefühlen und Empfindungen des Volkes charakteriſtiſchen Ausdruck giebt. Die neun Herolde treten auf und rufen zur beginnenden Schlacht. Der Schlachtchor mit der rollenden Uniſono-Triolenfigur im Streichorcheſter, welche gleichſam gegen die von den Bläſern geführte Melodie der Singſtimmen mit leidenſchaftlicher Wucht ankämpft, iſt von großer Wirkung.

Die zweite Szene führt uns an das Geſtade des Meeres.

Tremolo der Bratſchen und bewegte Sechzehntelfiguren der Geigen con sordini malen das Geflüſter und leiſe Wogen der See, darüber ſchweben die gehaltenen Akkorde der Fagotte und Klarinetten; das Stillleben der Natur wird nur durch Trompeten- und Hornſtöße, welche aus dem fernen Lager tönen, unterbrochen. Achilleus tritt auf, Unmuth im Herzen, grollend um eines Weibes entriſſenen Beſitz, dem Kampfe fern, allein in laſtender Einſamkeit. Die groß angelegte Szene bringt die widerſtreitenden Gefühle, welche die Bruſt des Helden erfüllen, zu charakteriſtiſchem Ausdruck. Da nahen Schritte der Männer. Sie verkünden in düſteren Mollweiſen, daß Patroklus von Hektors Lanze durchbohrt, gefallen. Der ganze Schmerz des Helden ſpricht ſich in dem nun folgenden Allegro: „Wehe, ſo will ich nicht leben" aus. Die ſich hier anſchließende Szene zwiſchen Achilleus und Thetis iſt wohl ſehr geſchickt gemacht, entbehrt aber der Originalität in der Erfindung; das inſtrumentale Kolorit dominiert auch in dem Chor: „Tief unten im Meeresgrund", ſowie in jenem der Töchter des Nereus. Im Schlußchor des erſten Teils: „Vom Meere ſteigt ein bläulicher Duft" iſt manches gezwungen und ſteif, wenn auch der durchgängig ſechsſtimmig gehaltene Satz von pompöſer Klangwirkung iſt.

Die einleitende Szene der Andromache im zweiten Teil iſt ſehr ſtimmungsvoll gehalten, aber in der darauf folgenden Arie derſelben: „O Friede", haben wir Bruch wieder in ſeiner ganzen Nüchternheit vor uns. Auch der Morgengeſang der Trojaner trägt den Charakter des mühſam Gemachten, und das trockene Hauptmotiv dient eigentlich nur dazu, einiges rhythmiſche Leben hineinzubringen. Die nun folgenden Geſänge Hektors und der Andromache wirken durch einen warmen Gemütston, den wir bei Bruch ſelten treffen, das Duett dagegen hebt den freundlichen Eindruck wieder auf. Zu den ſchönſten Nummern gehört das Quar-

tett mit Chor. Schon die Arie Hektors: „Zum Kampf“ iſt von dramatiſcher Energie des Ausdruckes, melodiſcher Natürlichkeit und Kraft der Empfindung. Der Chor nimmt das Motiv der Arie auf, während das weich empfundene Melos des Soloquartetts — Polyxena, Andromache, Hektor und Priamos — einen wirkſamen Gegenſatz zu den wilden kampfesmutigen Weiſen der Krieger bildet. Am Schluſſe ſtimmen Quartett und Chor die Melodie des zweiten Teiles vom Geſang Hektors zu den Worten: „Nun blühe auf“ an, um dieſelbe zur höchſten Steigerung durchzuführen. Aber dieſe groß wirkende und glänzend inſtrumentierte Szene wird noch überboten durch den folgenden, hochdramatiſchen Chor, welcher den Kampf zwiſchen Achilleus und Hektor ſchildert, und an Glanz des Kolorits und Meiſterſchaft in der wirkſamen Behandlung großer Maſſen, in der neueren Litteratur ſeinesgleichen ſucht. Die Tonmalerei iſt grandios. Der Kampf wird in den glänzendſten Farben geſchildert, die Violinen raſen im tollſten Wirbel, Hörner, Trompeten, Poſaunen und Tuba ſchmettern hinein. Da erklingen plötzlich Klagetöne, denn „ſchwer zum Hades laſtet Hektors Geſchick“. Die trojaniſchen Frauen erheben Trauergeſang, während die Griechen einen feurigen Hymnus auf den Helden Achill anſtimmen.

Der dritte Teil beginnt mit der Leichenfeier des Patroklus. Zu dem dumpfen Pankenwirbel auf b klingt düſter das nachklagende ces der Fagotte und Hörner, bis im ſiebten Takt, von Trompeten, Hörnern, Poſaunen und Tuba angeſtimmt, die Weiſen eines Trauermarſches — Es-moll — ertönen; die Holzbläſer treten mit einem weiteren Motiv hinzu, und klagend rauſchen die Violinen in die ernſten Klänge hinein. Sowohl der Klagechor wie die ſich demſelben anſchließende Arie des Achilleus: „Fällt der Waldung hochwipflige Bäume“, gehören zu den wirkſamſten

Partien des Werkes. Gewaltig ſetzt dann der ſechsſtimmige Chor: „Schichtet die Scheite“ mit vollem Orcheſter ein. Die Szene zwiſchen Chor und Achilleus ſteigert ſich im Ausdruck bis zu den jubelnden Klängen: „Du lebſt Patroklus.“ Es folgen nun die Wettſpiele zu Ehren des Patroklus: Ringkämpfe, Wagenrennen und Marſch der Sieger, drei brillante Orcheſterſtücke. Auf gleicher Höhe ſteht der Chor: „Durch die ambroſiſche Nacht,“ dagegen fällt das Duett zwiſchen Achilleus und Priamos bedeutend ab; die ganze Armut der melodiſchen Erfindung tritt hier wieder zu Tage, während die Szene der Andromache die bedeutendſte Solonummer des ganzen Werkes iſt; hier pulſiert der warme Pulsſchlag eines ungekünſtelten Empfindens. Der Epilog bringt das ganze Werk zu einem wirkſamen Abſchluß.

Prinz Reuß und seine Symphonie.

(Dezember 1887.)

Kunstsinnige Fürsten und Fürstinnen, an deren Höfen die Musik eine warme Pflegstätte fand und unter deren förderndem Schutz sie sich friedlich entwickeln konnte, nennt uns die Musikgeschichte der Namen viele, doch komponierende Prinzen oder Prinzessinnen hat sie wenige in ihre Blätter eingeschrieben. Sie berichtet uns unter andern von der frommen Sängerin des heute noch gesungenen Chorals: „Jesus, meine Zuversicht", welchen die Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg (1627 — 1667) in Musik setzte. Bedeutende Kenntnisse in der Komposition hatte sich die Schwester Friedrichs des Großen, Anna Amalia, erworben, deren Lehrer der berühmte Theoretiker Kirnberger war. Manche ihrer Choräle sind in den kirchlichen Gemeindegesang übergegangen. Aber sie wagte sich auch an die Komposition größerer Werke; so setzte sie Raulers Kantate: „Der Tod Jesu" in Musik, da sie sich von der gleichnamigen Schöpfung Grauns nicht befriedigt fühlte. In Berlin wurden noch im Anfang unsres Jahrhunderts Bruchstücke aus diesem Werke aufgeführt. Die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-

Weimar, Tochter des Herzogs von Braunſchweig-Wolfenbüttel, 1730 bis 1807, ging ſogar unter die Operettenkomponiſten; ſie ſchrieb die Muſik zu Goethes: „Erwin und Elmira.“ Die ſächſiſche Kurfürſtin Maria Antonia, die älteſte Tochter des nachmaligen Kaiſers Karl VII., 1724 bis 1782, zeichnete ſich durch ihre großen Kenntniſſe in der Muſik, Poeſie und Malerei aus. Ihre beiden Hauptwerke, die Opern: „Talestri Regina delle Amazzone“ und „Il Trionfo della fedelta“ ſind von ihr gedichtet und komponiert, letzteres Werk iſt ſogar bei Breitkopf und Härtel im Druck erſchienen. Der berühmte Haſſe ſetzte ein von ihr gedichtetes Oratorium: „La conversione di S. Agostino“ und zwei Kantaten in Muſik. Die geiſtvolle Schweſter des verſtorbenen Königs Johann von Sachſen, Maria Amalia, hat außer mehreren Kirchenſtücken, darunter ein künſtleriſch wertvolles „Stabat Mater“, drei Opern geſchrieben: „Il figlio padito“, ‚Il marchesino“ und „La vasa di sabitata“. Auch Maria Charlotte Amalia, Herzogin von Sachſen Gotha, 1751 geboren, ſchrieb Kanzonetten mit Variationen, Lieder und eine Symphonie für zwölf Inſtrumente.

Unter den Fürſten werden vornehmlich dem großen Preußenkönig bedeutende Kenntniſſe in der muſikaliſchen Kompoſition zugeſchrieben; ſo ſollen eine Anzahl Flötenſoli, Trios, Märſche, eine Ouvertüre zu „Acis und Galathea“, ja ſogar eine Oper: „Il re pastore“ von ihm ſtammen. Bekanntlich werden ſeine Kompoſitionen in einer Geſamtausgabe vorbereitet, doch darf man, wenn auch dem großen Friedrich die Fertigkeit auf der Flöte ungeſchmälert bleiben mag, der Autorſchaft dieſer Werke mit einigem Mißtrauen begegnen; Reichardt behauptet wenigſtens, daß der König niemals etwas anderes als die Oberſtimme geſetzt oder angedeutet, und Agricola die ganze Ausarbeitung überlaſſen habe. Dagegen ragte ein anderes Mitglied des preußiſchen

Königshauſes, der am 10. Oktober 1806 bei Saalfeld gefallene Prinz Louis Ferdinand als vorzüglicher Klavierſpieler und gediegener Komponiſt hervor. Er ſchrieb u. a. Trios, Quartette, Quintette, ein Oktett für Klavier, Klarinette, zwei Hörner, zwei Violinen und zwei Celli op. 12, welche Anſpruch auf künſtleriſche Bedeutung erheben. Sein beſtes Werk aber iſt das Pianoforte-Quartett in F-moll op. 6. Die kompoſitoriſche Thätigkeit des ſeit 1844 regierenden Herzogs zu Sachſen-Koburg-Gotha Ernſt II., iſt bekannt; außer Liedern, Kantaten u. ſ. w. hat er eine Anzahl von Opern und Operetten veröffentlicht.

Einen ernſten, gediegenen Komponiſten lernten wir in Dr. Heinrich XXIV., Prinz Reuß, kennen. Wenn wir auch nicht gewußt hätten, daß der Prinz, nachdem er ſich ſchon mit Glück und Erfolg auf einem der ſchwierigſten Gebiete der muſikaliſchen Form erprobt hatte, noch drei Jahre lang bei Heinrich Herzogenberg Kontrapunkt ſtudierte, ſo würde uns die vorgeführte Symphonie von ſeinen tüchtigen und umfaſſenden Studien überzeugt haben. Ein Prinz iſt freilich immer in einer ſchwierigen Lage, wenn er auf irgend einem Gebiet der Kunſt als ſelbſtproduzierender Künſtler auftritt; entweder begegnet man ſeinen Werken mit Mißtrauen, oder man ſtellt an dieſelben weit höhere Anforderungen als an jene, welche nicht ariſtokratiſchen Urſprungs ſind; und dies iſt ein großes Unrecht. In der Kunſt gilt nur die Ariſtokratie des Geiſtes; ſie iſt die Republik, welche weder Hoch noch Nieder kennt, denn ſoziale Gegenſätze gibt es hier nicht; die Rangordnung iſt an keine äußerliche Etikette gebunden, kein Hofmarſchall weiſt die Plätze an, ſondern nur eigene Begabung, hervorragendes Wirken, bedeutende ſchöpferiſche Kraft allein vermögen hier einen höheren Platz zu erringen und zu behaupten. Vor etlichen Jahren bereits wurde von Prinz Reuß in Wien ein Klavier-

Trio aufgeführt, welches ſich die Gunſt der Kritik zu erwerben wußte. Dieſelbe wird in noch höherem Grade ſeiner Symphonie in D-dur zu teil werden. Nicht als ob dieſelbe ein epochemachendes Werk wäre und durch beſonderen Schwung der Gedanken, durch Originalität der Erfindung glänzte; dieſe Mängel teilt die Symphonie mit jenen ſo vieler andrer, ſich als kleine „Beethoven“ fühlender Komponiſten, deren Namen bekannter und dem Muſiker geläufiger ſind als der des Prinzen Reuß, obwohl er denſelben muſikaliſch mindeſtens gleichſteht. Den tüchtigen, in den kontrapunktiſchen Formen ſowohl wie auch in der thematiſchen Arbeit und in der Kunſt des geſchickten und wirkungsvollen Inſtrumentirens ſattelfeſten Muſiker, zeigt die Partitur der Symphonie auf jeder Seite. Nicht die Themen an ſich ſind bedeutend, aber das große muſikaliſche Wiſſen und Können des Komponiſten erhellt aus der Art und Weiſe, wie er ſeine Gedanken ausarbeitet, ſie erweitert und vertieft, in den Durchführungsteilen der beiden Eckſätze einander gegenüberſtellt und in den wogenden Kampf zu wirkungsvoller dramatiſch belebter Steigerung führt. Die Symphonie zeugt aber auch von einer geſunden muſikaliſchen Natur, die ſich einfach und natürlich, ohne alle Koketterie, ohne alle Sucht nach etwas Beſonderem giebt.

Einen Hauptmangel des Werkes dagegen erblicken wir im erſten und dritten Satz in dem Fehlen ſtark kontraſtirender Gegenſätze, in den zu lang ausgeſponnenen Epiſoden, ſowie in einer gewiſſen rhythmiſchen Einförmigkeit. Der Komponiſt beginnt freilich den erſten Satz mit einem rhythmiſch ſcharf ausgeprägten, wenn auch nicht gerade ungewöhnlichen Motiv, welches das erſte Horn intoniert. Dasſelbe bildet den erſten Teil des Hauptthemas, deſſen zweite Hälfte durch ſeinen beſänftigenden, gleichſam verſöhnenden Charakter einen zur Durchführung wirkſamen

Gegenſatz bildet. Doch fehlen dem Thema des Seitenſatzes die energiſchen Kontraſte, es iſt mehr rhythmiſch wie melodiſch erdacht und wird, wie auch der erſte Teil des Hauptthemas, in der Durchführung zu ſehr in die Länge gezogen. Der erſte Satz würde entſchieden gewinnen, wenn der Komponiſt hier einige Kürzungen vornehmen wollte. Etwas bedenklich melodiſcher Natur iſt ein drittes Motiv, welches von den Klarinetten zum erſtenmale intoniert wird, nachdem das zweite Thema von den Violas und Celli angeſtimmt worden iſt; dieſes Motiv hätten wir gerne im erſten Satz vermißt, welcher ſich im übrigen ſowohl in dem ausgezeichnet gearbeiteten Durchführungsteil wie gegen den Schluß, wo die Poſaunen das erſte Motiv des Hauptſatzes bringen, zu ſchöner Steigerung erhebt. Das Scherzo iſt nächſt dem Finale der beſte Satz der Symphonie. Hier ſind die Themen konzis und doch prägnant gehalten, Licht und Schatten richtig verteilt. Das Adagio iſt zu breit gehalten und entbehrt der belebenden Kontraſte, der feſten Konturen; die Stimmung wird hierdurch zu einer monotonen, es iſt mehr ein Schwelgen in Empfindungen, Heine würde ſagen: ein Meer voll blauer Gedanken. Der bedeutendſte Satz der Symphonie iſt das Finale. Zu dem ſiegesfreudigen, von den Holzbläſern ſowie den G- und A-Hörnern angeſtimmten Motiv, welches das Material für das Thema des Hauptſatzes enthält, geſellt ſich in den Bäſſen ein unruhiges, in Achteln auf- und abwogendes, zweimal jäh abreißendes Motiv, welches im weiteren Verlauf als Gegenſatz oder vielmehr als zweites Thema dem erſten gegenübertritt, und mit großer kontrapunktiſcher Kunſt bearbeitet iſt. Die Durchführung dieſer beiden Motive mit jenem des Seitenſatzes, iſt von echt dramatiſcher Wirkung; feſſellos wogt der Kampf hin und her, immer tönt das erſte Motiv aus dem wilden Getümmel heraus, bis endlich die Poſaunen und übrigen Bläſer in einem

choralartigen Satz den endlichen Sieg verkünden, und das Werk zum glänzenden, triumphierenden Abschluß bringen.

Prinz Reuß dirigierte die Symphonie in einem Konzerte der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft selbst. Wir finden hierin nichts Auffallendes, eine erlauchte Vorfahrin hat weit Schlimmeres begangen. Die bereits oben genannte älteste Tochter des nachmaligen Kaisers Karl VII., Maria Antonia, sang bei der Aufführung ihrer Opern in Dresden die Hauptrollen selbst; in München trat sie 1740 sogar als erste Sängerin in einem Pastorale auf, welches zur Feier der Ankunft des Kurfürsten Klemens August von Köln gegeben wurde. Warum soll nun ein Prinz nicht auch einmal eine Symphonie dirigieren, zumal wenn sie ein so achtungswerthes Werk ist?

Peter Tſchaïkowsky als Orcheſterkomponiſt.

(Januar 1888.)

Es war eine ebenſo gute wie löbliche Idee der Direktion der Hamburger philharmoniſchen Konzerte, Peter Tſchaïkowsky nach der alten Hanſaſtadt einzuladen, um einige ſeiner neueſten Orcheſterwerke mit dem vortrefflichen Orcheſter der Philharmonie zur Aufführung zu bringen.

Peter Tſchaïkowsky gehört zu den begabteſten und fruchtbarſten ruſſiſchen Komponiſten der Gegenwart. Derſelbe iſt am 25. Dezember 1840 geboren, ſtudierte urſprünglich Jura, ſtand ſogar einige Zeit lang im Staatsdienſt, bis ſeine Liebe zur Kunſt ihn bewog, das trockene römiſche Recht an den Nagel zu hängen und 1862 in das Petersburger Konſervatorium einzutreten. Er abſolvierte ſeine Studien in ſolch glänzender Weiſe, daß er bereits im Jahre 1866 als Lehrer der Kompoſition an letztere Anſtalt berufen wurde. Seit 1877 lebt er nur noch der Kompoſition und ſeinen Kunſtreiſen. Sein muſikaliſches Können hat er auf allen Gebieten der Kompoſition erprobt, und es gibt keine Form, die er mit ſeiner Schaffenskraft nicht befruchtet hätte.

Wie alle Tonſetzer der jungruſſiſchen Schule, welcher ſtreng genommen Tſchaïkowsky nur teilweiſe angehört, ſo iſt auch ſein Schaffen im weſentlichen von der nationalen Strömung beeinflußt. Hieraus erklärt ſich auch das vorwaltend ſubjektive Element der ganzen Richtung, welches von einzelnen Vertretern derſelben direkt in das künſtleriſch Brutale hineingezwängt worden iſt. Zu dieſer einſeitigen ſubjektiven Richtung tragen nicht wenig die vielen nationalen Weiſen bei, von welchen die ruſſiſchen Tonſetzer in ihrem Schaffen ſich angezogen fühlen. Dieſen Geſängen fehlt aber zum Teil die melodiſche Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit jener andrer Kulturvölker, und ſie verhalten ſich in ihren trockenen Wiederholungen eines und desſelben Motivs einer thematiſch reichen Ausgeſtaltung gegenüber etwas ſpröde. An Stelle der letzteren treten daher häufig der rein äußerliche Effekt, die regellos verbundenen exzentriſchen Harmonienfolgen, das Bevorzugen ſeltſamer inſtrumentaler Kombinationen, eine einſeitige orcheſtrale Virtuoſität in den Vordergrund. Eine gewiſſe urwüchſige, wenn auch zuweilen zügelloſe und wilde Phantaſie, ſowie ein ausgeſprochener Formenſinn laſſen ſich den Orcheſterkompoſitionen der modernen ruſſiſchen Komponiſten nicht abſprechen, aber die Raſſe tritt zu ſehr und oft in unerquicklichſter Weiſe hervor; ſie erſteigen nicht jene freie geiſtige Höhe, wo die tiefſten Empfindungen der Menſchenſeele voll und rein ſich austönen. Ihre Werke ſind gewiſſermaßen durch eine geiſtige Grenzſperre von der deutſchen Kunſt geſchieden, deren geſunde und kräftige Wurzel das innerlichſte Erfaſſen des allgemein Menſchlichen, für alle Zeiten Gültige iſt.

Wie geſagt gehört Tſchaïkowsky nicht zu jenen extremen Vertretern der jungruſſiſchen Schule, welche ohne Maß und Ziel einem ungebändigten Naturalismus die freien Zügel ſchießen laſſen, aber auch er läßt gar oft diejenigen

äſthetiſchen Momente vermiſſen, welche ein Werk zum wirklichen Kunſtwerk ſtempeln. Weder Originalität und Temperament, noch kühner Flug der Phantaſie können ihm aberkannt werden, aber zuweilen ſetzt er doch über alle Hecken und Gräben, wenn der Geiſt ſeines Stammes über ihn kommt; dann wird alle Logik preisgegeben und ein Hexenſabbath von Tönen aufgeführt, daß uns Sehen und Hören, beſonders aber letzteres vergeht. Geniale Lichtblitze wechſeln ab mit muſikaliſchen Banalitäten, feine, geiſtvolle Züge mit oft unſchönen Effekten; in ſeinem Schaffen iſt etwas Unvermitteltes, Sprunghaftes, Unſtätes. Aber trotz aller Originalität ſeines Schaffens und der ungebundenen Leidenſchaftlichkeit ſeines Empfindens, iſt Tſchaïkowsky doch wieder zu ſehr Eklektiker, um Anſpruch auf ſchöpferiſche Selbſtändigkeit im höchſten Sinne des Wortes erheben zu können. Die Originalität eines Künſtlers beſteht nicht darin, daß er uns Fremdes, uns Ungewohntes bringt; was die äußeren Sinne täuſcht, befriedigt noch lange nicht den Geiſt; ein Kunſtwerk kann unſren Verſtand durch die Summe der darin niedergelegten Intelligenz intereſſieren, unſer Empfinden, Herz und Gemüt aber kalt laſſen. Jene künſtleriſche Schöpfung wird ſtets am höchſten ſtehen, welche den ganzen Menſchen ergreift, jener Künſtler uns als der vollkommenſte erſcheinen, welchem alle äußeren techniſchen Mittel nur dazu da ſind, um die reine Schönheit in vollendetſter Form vor unſrem Blick erſtehen zu laſſen.

Tſchaïkowsky iſt ein hochbegabter, fein gebildeter und intereſſanter Künſtler, er iſt ein Künſtler, welcher uns durch ſeine Ideen anzuregen weiß; eine ſchöpferiſche Potenz in der hohen Bedeutung des Wortes ihn zu nennen, vermögen wir jedoch nicht. Dazu wurzelt ſein Schaffen zu ſehr in einer einſeitigen nationalen Richtung; verläßt er aber dieſen Boden, ſo tritt der Eklektiker zum Vorſchein, welcher freilich

die ihm gewordenen Einflüſſe in durchaus eigenartiger Weiſe verwertet. Aber nicht *was* Tſchaïkowsky ſagt, iſt neu, ſondern *wie* er es ſagt. Wir bemerkten bereits, daß er die jähen unvermittelten Sprünge liebt, ſich von Augenblicksſtimmungen hinreißen läßt und dieſelben möglichſt breit ausſpinnt, pathetiſch aufbauſcht und den Mangel an wirklich großen, bedeutenden Gedanken durch blendendes Kolorit, ungewohnte harmoniſche Kombinationen und lebhafte, exotiſche Rhythmen zu überkleiden weiß. In dieſen Faktoren ſowie in der Leidenſchaftlichkeit ſeiner Sprache beruht die Hauptmacht Tſchaïkowskys als Orcheſterkomponiſt, während ſeine Kammermuſik-Werke, wie z. B. das Trio in A-moll op. 50 oder das Streichquartett in B-dur op. 11, ſich uns als viel abgeklärtere und reifere Produkte ſeiner künſtleriſchen Phantaſie darſtellen.

Schwankt Tſchaïkowsky in der Serenade für Streichorcheſter op. 48 zwiſchen deutſchen, franzöſiſchen und ruſſiſchen Einflüſſen — ſo viel Schönes auch das Werk bietet —, ſo verletzt er in ſeinem B-dur-Konzert für Klavier die künſtleriſchen Grenzen faſt durchgängig. Die Geſetze des Maßes, der Ordnung und des Wohlklanges ſind hier zeitweilig vollſtändig aufgehoben. Es fehlt dem Konzert durchaus nicht an einzelnen ſchönen und hervorragenden Momenten, aber dem Ganzen gegenüber müſſen wir uns doch ablehnend verhalten. Sowohl hier wie in den höchſt intereſſanten, geiſtreich gearbeiteten und charakteriſtiſchen Variationen aus der G-dur-Suite für großes Orcheſter op. 55, ſehen wir den Komponiſten zuweilen mit muſikaliſchem Dynamit arbeiten und mit der großen Trommel das Schickſal interpellieren.

In getragenen, feierlichen Akkorden beginnt die im Händelſchen Stile gehaltene Einleitung der Serenade, deren Motiv ein Bruchſtück jener ruſſiſchen Nationalweiſe enthält,

welche dem letzten Satze zu Grunde liegt. Das Hauptmotiv des ersten — Allegro Moderato — trägt einen energischen, leise an Schumann erinnernden Zug, während das zweite mehr humoristisch gefärbt ist. Tändelnd und kosend, in übermütiger Laune, zuweilen das Banale streifend, bewegt es sich zwischen dem ersten Motiv und jenem der Einleitung. Dieser Satz dürfte wohl der musikalisch bedeutendste der Serenade sein. Der zweite Satz ist ein deutscher, von einigem französischen Esprit durchzogener Walzer, dessen graziöse Haltung hier und da etwas gewöhnlich zu werden droht. Eine weiche romantische Stimmung pulsiert in der „Elegia"; aber auch hier droht neben wirklich schönen und warm empfundenen Stellen das Triviale. So edel das erste Motiv erfunden ist, so wenig ist mit dem Charakter desselben das zweite zu vereinbaren, welches zuerst in den Primgeigen zu der Pizzikato-Begleitung der übrigen Streicher auftritt. Der originellste Satz ist der letzte, welchem ein kurzes russisches Tanzthema zu Grunde liegt; hier geht es über Stock und Stein, und alles wird von dem tollen Wirbeltanz mit fortgerissen; nicht immer zwar geht es erbaulich zu, aber originell, und an drolligen Späßen und außergewöhnlichen Scherzen fehlt es durchaus nicht.

Das von dem Streich-Quartett leise intonierte Thema der zwölf Variationen aus der Suite ist von solch melodischer Eigenartigkeit, daß wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir dasselbe als unter nationalen Einflüssen entstanden uns erklären. Mit großer thematischer, kontrapunktischer und harmonischer Kunst, sowie mit dem Aufgebot aller orchestralen Kräfte und des instrumentalen Kolorits, weiß der Komponist der Melodie immer neue, wenn auch nicht immer schöne Seiten abzugewinnen. Aber es spricht aus den Variationen doch eine urwüchsige künstlerische Kraft. An jedes Instrument werden hohe Anforderungen gestellt. Ja die Variationen

ſetzen, ſtrenge genommen, ein Orcheſter von lauter Soliſten voraus, und nur ein ſolch hervorragender inſtrumentaler Körper, wie ihn die Hamburger Philharmonie beſitzt, vermag einer ſo ſchweren Aufgabe vollkommen gerecht zu werden.

In der erſten Variation übernimmt das Streichquartett pizzicato das Thema, während Flöten und Klarinetten dagegen kontrapunktieren. Leiſe auf- und abwogend und von Zweiunddreißigſtel-Figuren umrankt, ertönt die Melodie in der zweiten Variation in den erſten Geigen; der übrige Chor der Streicher, vier Hörner und die Holzbläſer bilden den harmoniſchen Hintergrund. In der dritten hat der Komponiſt den Holzbläſern: drei Flöten, zwei Klarinetten und zwei Fagotten ein ſchweres, aber dankbares und wirkſames Vortragsſtück geſchaffen. Das Thema iſt an die erſte Flöte abgetreten; die zweite umſpielt dasſelbe mit einer Triolenfigur, welche von den übrigen Inſtrumenten imitiert wird. An der vierten partizipiert das ganze Orcheſter. Zunächſt wird das Thema von engliſch Horn, Klarinette und Violoncell angeſtimmt, welche dasſelbe den Flöten und Oboen abtreten, worauf es dann Fortiſſimo in den Oboen, engliſch Horn, den Poſaunen, Bratſchen und Bäſſen erſcheint, während Flöten und Geigen luſtig darüber hinweg flattern; der Schluß entſpricht dem Anfang. Die fünfte iſt in fugierter, aber ganz freier Form gehalten, und zwar tritt das Thema ſofort zwiſchen den Bratſchen und Klarinetten, ſowie den Flöten und erſten Violinen in der Engführung auf, ſpäter zwiſchen Fagotten und Bäſſen und den Oboen und zweiten Geigen; die übrigen Stimmen kontrapunktieren dagegen. Derſelbe Prozeß wiederholt ſich noch einigemale, nur daß das Klangkolorit ſtets variiert. Im folgenden Satz tritt das ganze Orcheſter mit der großen Trommel auf; die Klarinetten, Fagotte, Bratſchen und Celli übernehmen die Melodie und führen mit den übrigen

Inſtrumenten einen tollen Wirbeltanz auf. Rein äſthetiſche Wirkungen kann der Komponiſt hier ſicherlich nicht beabſichtigt haben, es ſind ſchroffe Gegenſätze, aber nach einer tieferen Verinnerlichung des Themas ſuchen wir vergebens.

Auf dieſen Ausbruch folgen zwei Variationen, welche unbedenklich als Präludium zu einer Sitzung des heiligen Synod dienen könnten, ſo orthodox iſt dieſe Muſik. Ernſt und feierlich klingt das von den Holzbläſern intonierte und in getragenen Akkorden durchgeführte Thema. Die Feierlichkeit der Stimmung wird gehoben durch den unvermittelten aber ſchönen Übergang von G-dur nach A-moll, welch' letzteres die geteilten Geigen in höchſter Lage leiſe vibrierend aufnehmen, während Bratſchen und Celli in pianiſſimo Akkorden die harmoniſche Baſis bilden und das engliſche Horn das Thema anhebt. Dieſer ſtimmungsvolle und wirkſame Satz gehört ſeiner melodiſchen und harmoniſchen Behandlungsweiſe nach der alten phrygiſchen Tonart an. Nun folgt aber ein Bacchanale des vollen Orcheſters mit der ganzen türkiſchen Muſik, in welchem die einzelnen Inſtrumente wie trunken, aber nicht von ſüßem Weine, durcheinander jagen und über ſich ſelbſt ſtolpern. Schön iſt es nicht, aber intereſſant. Aus dieſen orcheſtralen Dynamit-Exploſionen erlöſt uns die wie ein Engel des Troſtes erklingende Stimme der Sologeige, welche in einer loyalen Kadenz zu der zehnten Variation, einer Art von Capriccio überführt. Zwar die Fagotte können ſich noch nicht recht beruhigen, und flüſtern ſich ihren Groll in unmutig auf- und abſteigenden Quinten zu; ſogar die idylliſche Klarinette und die friedliche Flöte hegen noch allerlei radikale Hintergedanken, während das legetimiſtiſch geſinnte engliſche Horn über die Verderbnis der Zeiten klagt. Nach und nach beſchwichtigen ſie ſich indes alle, und die überzeugende wie beruhigende Stimme der Geige behält die Oberhand, und führt die

Opposition zur Vernunft zurück, mit einer verbindlichen Geste zugleich die zehnte Variation in die elfte überführend, welche einen von den Bässen 38 Takte lang festgehaltenen Orgelpunkt H zur Unterlage hat. Über diesem Satz, welcher einer der schönsten des Werkes ist, schwebt etwas vom pikanten Parfüm einer Carmen. Die Einleitung zur Schluß-Variation baut sich auf dem von den Bässen und den wirbelnden Pauken 36 Takte hindurch intonierten Fis auf. Was für Dinge da kommen werden, ahnen wir schon aus diesem Präludium, in welches die Posaunen und die Tuba in ihrer ungeschlachten Weise mit dem Thema hineinstolpern, bis endlich die Polacca vom Gesammt-Orchester angestimmt wird; dieselbe scheint uns aber mehr in Holzpantoffeln und Kosakenstiefeln, als in Ballschuhen getanzt zu werden.

Tschaïkowskys Schaffen vereinigt zwei Faktoren in sich, welche unser Interesse beanspruchen: originelle Gestaltungskraft und temperamentvolles Empfinden, sowie feurigen Schwung der Phantasie. Gelingt es ihm und der Schule, die er vertritt, die wilde und oft maßlose Ungezügeltheit des Schaffens immer mehr in künstlerische Grenzen abzudämmen und mit den Elementen des schönen Maßes zu erfüllen, gelingt es ihnen, mehr das allgemein Menschliche in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen, als jeder Seitenbewegung des Denkens und Empfindens ungestüm zu folgen, dann wird die russische Schule eine Läuterung erfahren, welche der Gesamtkunst nur zum Nutzen gereichen wird. Vorab befindet sie sich noch in der Sturm- und Drangperiode; wo aber leidenschaftliches Gähren, da ist im Grunde auch ein gesunder, lebensfähiger Keim.

Anton Bruckner
und ſeine ſiebente Symphonie.

Es iſt nicht das erſtemal, daß ein genial veranlagter Künſtler einſam und unbeachtet durch das Leben ſchreiten mußte, und ſeinen Schöpfungen nur kühle Zurückhaltung oder abſichtliches Ignorieren zu teil wurde. Es gehört die volle Energie und die ganze Schaffensfreude einer gottbegnadeten Künſtlernatur dazu, nicht mutlos zu erlahmen, und der von allen Seiten ſeinem Wirken entgegengebrachten Antipathie nicht zu erliegen. Aber der echte Künſtler hat noch niemals in ſeinem Kunſtſchaffen ſich von dem äußeren Erfolg, von dem Lorbeer des Ruhmes, der ihm etwa zu teil werden könnte, beſtimmen laſſen. Er türmt Werke auf Werke, eines größer und bedeutender als das andre, weil er nicht anders kann, weil die innere Stimme ihn dazu nötigt und die glänzenden Bilder ſeiner Phantaſie nach plaſtiſcher Geſtaltung verlangen. Und ſo arbeitet er fort und fort, bis endlich der Funken ſeines Genius die Herzen entzündet, und wenn auch nicht mit einem Schlage, ſo doch allgemach die Kraft ſeiner Ideen ſich Bahn bricht. Neue, eigenartige Gedanken dringen nur langſam durch; bedeutende Männer haben ſowohl im politiſchen

Leben wie auf dem Gebiete der Wiſſenſchaft und Kunſt, ſtets mit den traditionellen Vorurteilen zu kämpfen gehabt.

Auch Anton Bruckner, Hoforganiſt in Wien, einer der größten Organiſten unſrer Zeit, deſſen ſiebente Symphonie in E-dur wir zum erſtenmale in Hamburg am 19. Februar 1886 unter v. Bernuths Leitung im philharmoniſchen Konzert hörten, mußte erſt die Schwelle des Greiſenalters betreten und eine harte, an Entſagungen reiche Leidensſchule durchmachen, ehe die muſikaliſche Welt erfuhr, daß ein Komponiſt ſeines Namens überhaupt exiſtiere. Bruckner iſt am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberöſtreich als der Sohn eines armen Dorfſchullehrers geboren. Sein Vater, der ihm den erſten Unterricht im Klavierſpiel erteilte, ſtarb, als der Knabe erſt das zwölfte Lebensjahr zurückgelegt hatte. Der Prälat Arneth vom Stift Sankt Florian nahm ihn als Sängerknabe in das Chorherrenſtift auf. Hier erhielt er gründlichen Unterricht im Klavier- und Orgelſpiel ſowie in der Kompoſition. Mit dem ſiebzehnten Jahre wurde Bruckner Schulgehilfe in Windhag bei Freiſtadt, ein Poſten, welcher ihm eine monatliche Beſoldung von zwei Gulden eintrug. Um nicht Hungers zu ſterben, ſpielte er auf Bauernhochzeiten und Kirchweihen mit der Geige die halbe Nacht zum Tanze auf, wofür er nach unſerm Gelde etwa fünfzig Pfennig erhielt. Im Jahre 1845 beſſerte ſich ſeine Lage, er kam als Lehrer und zweiter Stiftsorganiſt nach Sankt Florian. Aber in ſeinen Studien ließ er nicht nach, es war zu jener Zeit hauptſächlich Joh. Seb. Bach, der ihn beſchäftigte; auch größere kirchliche Werke entſtanden damals ſchon. Im Jahre 1851 wurde er proviſoriſch erſter Organiſt mit einem Gehalt von 80 Gulden; ſein Lehrerberuf warf ihm 36 Gulden ab. Großes Aufſehen erregte ſeine geniale Improviſation anläßlich der Preiskonkurrenz um den Domorganiſtenpoſten zu Linz, welcher ihm auch übertragen wurde. Nun warf er

ſich erſt gründlich auf das Studium, und nahm fünf Jahre hindurch bei dem berühmten Sechter in Wien Unterricht, um dann 1861 vor der Prüfungskommiſſion des Wiener Konſervatoriums mit Glanz die Maturitätsprüfung abzulegen. Der Sohn Herbecks berichtet in der Biographie ſeines Vaters ausführlich über den glänzenden Verlauf derſelben. Unter andrem erfahren wir aus derſelben, daß, nachdem Bruckner über ein ihm von Sechter und Herbeck gegebenes achttaktiges Thema eine Fuge in genialer Weiſe durchgeführt hatte, letzterer in die Worte ausbrach: „Wenn ich den zehnten Teil von dem wüßte, wäre ich glücklich.“ Im Jahre 1867 wurde nach Sechters Tode auf Veranlaſſung Herbecks, Anton Bruckner als Organiſt an die Wiener Hofkapelle berufen und ihm die Profeſſur des Orgelſpiels, der Harmonielehre und des Kontrapunkts am Konſervatorium übertragen. Außer ſieben Symphonien hat er groß angelegte kirchliche Werke und ein Streichquintett geſchrieben.

Es war am Palmſonntag 1885, daß Bruckners E-dur-Symphonie zum erſtenmale in München aufgeführt wurde, und den größten Enthuſiasmus, die wärmſte Begeiſterung erregte. Seitdem hat ſein Name die Runde durch die muſikaliſche Welt gemacht, und Kritik und Künſtler ſind genötigt, Stellung zu nehmen. Das allein ſchon iſt ein bedeutender Erfolg. Mag man ſich nun zu Bruckners Kunſtſchaffen ſtellen wie man will, auch diejenigen, welche ſich nicht mit demſelben befreunden können, werden zugeben müſſen, daß aus ſeiner ſiebenten Symphonie kein gewöhnlicher Komponiſt zu uns ſpricht. Am wenigſten dürfte ihm der Vorwurf der Formloſigkeit und des Mangels an kontrapunktiſchem Wiſſen und Können gemacht, noch eine enorme thematiſche Geſtaltungskraft ihm abgeſprochen werden. Die Formgeſetze ſind in allen vier Sätzen auf das ſtrengſte gewahrt. Bruckner erlaubt ſich ſogar den Luxus, den ſich ein mit der

göttlichen Macht einer lebendigen und ſtarken Phantaſie begabter Künſtler ſicherlich erlauben darf, zu den zwei üblichen Hauptthemen, wie z. B. im erſten Satz noch ein drittes, denſelben ebenbürtiges aufzuſtellen, und jedem Thema noch ein weiteres gegenüber zu ſetzen. Die Form erhält freilich hierdurch eine Erweiterung, aber eine Erweiterung, die, um einen juriſtiſchen Ausdruck zu gebrauchen, auf durchaus legalem, geſetzlichem Boden ſich vollzieht. Beethoven hat ſich Solches in ſeinen letzten Werken auch geſtattet, ohne freilich bis heute dafür den Beifall der Muſikpuriſten gefunden zu haben.

Die Themen ſind bei Bruckner in großem Zuge entworfen, alle erfüllt mit einem bedeutenden Inhalt und von großer melodiſcher Schönheit. Es ſind keine ausdrucksloſen, aus willkürlich zuſammengeklaubten Intervallen beſtehenden Weſtentaſchen-Motive, ſondern große Gedanken, wie ſie nur dem Geiſte eines bedeutenden Mannes entſtrömen können. Die Art und Weiſe, wie Bruckner dieſe Gedanken durchführt, iſt freilich hin und wieder eine bizarre. Die Phantaſie arbeitet oft ſprungweiſe und ſchreitet in Siebenmeilenſtiefeln daher, aber es liegt kein Grund vor, deswegen ſeinem Kunſtſchaffen die Exiſtenzberechtigung abzuſprechen. Stellen wir uns aber auf den Standpunkt unſrer Muſikpuriſten, welchen die alten überkommenen Formen als höchſtes künſtleriſches Dogma erſcheinen, dann müſſen wir über Bruckner das Anathema sit ausſprechen, dann können wir aber auch hinter jene Werke Beethovens, welche ſeiner mittleren Schaffensperiode angehören, ein Schlußpunktum ſetzen und ſagen: bis hierher und nicht weiter. Die Entwicklung des Geiſtes kennt aber keinen Stillſtand, und noch immer iſt zur rechten Zeit ein genialer Kopf erſchienen, um der Kunſt neue Bahnen zu weiſen. Nicht als ob wir in Bruckner ein epochemachendes Genie erblickten und ihm eine hohe künſtleriſche Miſſion zu-

erteilt wiſſen wollten, aber er erhebt ſich doch hoch über das Durchſchnittsmaß der künſtleriſchen Produktion unſrer Tage, und ſeine Schöpfungen tragen trotz ihrer Auswüchſe den Stempel der Genialität.

Als Brahms mit ſeinen größeren Werken erſchien, da fand man auch alles abſtrus, gekünſtelt; man entdeckte die größten Willkürlichkeiten, überall erblickte man nur kalte Reflexion, und was das Schlimmſte war, man konnte die Melodien nich behalten und nicht mit nach Hauſe nehmen. Bruckner muß heute dieſe Vorwürfe in noch verſtärkterem Grade hören, ja er muß ſich der Todſünde des Wagnerianismus zeihen laſſen.

Bei dem ſcharf getrennten, total verſchiedenen Wirkungskreis beider Männer, dürfte ein ſolcher Vergleich doch ſchwer durchzuführen ſein. Man könnte Bruckner nur den einen Vorwurf machen, daß er in ſeinen unruhigen, gewagten und ſicherlich nicht immer ſchönen Modulationen, in ſeinen harmoniſchen Kombinationen ſowie in der überladenen Inſtrumentation, an Richard Wagner ſich anlehne. Das iſt entſchieden zuzugeben. Aber Bruckner hat die Fortſchritte, welche wir nach dieſer Richtung hin dem Schöpfer des modernen Muſikdramas, deſſen fanatiſche Parteigänger wir niemals waren, zu danken haben, nicht kopiert, ſondern den größeren Reichtum an Ausdrucksmitteln, den unſre Kunſt in den letzten fünfzig Jahren erworben, einfach acceptiert und in ſelbſtändiger Weiſe auf die ſymphoniſche Form übertragen und weitergebildet. Bruckner iſt in einem Wort kein Manieriſt, ſondern ein Stiliſt, ein Künſtler, welcher einen ſolch überreichen muſikaliſchen Fonds beſitzt, daß er nicht erſt bei andern Vorſchuß zu erheben braucht.

In der Modulation beſitzt unſre Kunſt, von den dynamiſchen Mitteln ganz abgeſehen, einen der wichtigſten und bedeutendſten Faktoren des muſikaliſchen Ausdrucks und der

muſikaliſchen Vertiefung, und es ſteht nirgends geſchrieben, daß dieſes Gebiet bereits erſchöpft ſei. Auch kennen wir keinen Paragraphen, welcher dem Komponiſten verbietet, die außerordentlich reichen Mittel der heutigen Inſtrumentierungskunſt ſich anzueignen. Hiermit iſt ein weiteres Moment zur dramatiſchen Belebung, zur Erhöhung, zur Verſtärkung des Gefühlsausdrucks gegeben. Was überhaupt nicht gegen die organiſchen Geſetze der Kunſt, nicht gegen die Poſtulate des Schönen verſtößt, iſt erlaubt, und die Geſchichte lehrt es uns, daß noch von jeher jeder große und bedeutende Künſtler ſich über die Tabulatur der Theoretiker, und wenn ſie noch ſo demokratiſch war, einfach hinweggeſetzt hat.

Wir finden es nur natürlich, daß ein Künſtler mit ſolch fieberhaft arbeitender Phantaſie wie Bruckner, ſehr oft über den Strang haut, und zuweilen recht harte Anforderungen an unſer äſthetiſches Gewiſſen ſtellt; aber er iſt auch in ſeinen Bizarrerien zum mindeſten originell. Uns fiel beim Anhören der Symphonie mehr wie einmal die Schillerſche Xenie über Jean Paul ein, die man ebenſo gut auf Bruckner anwenden könnte: „Gingſt Du mit Deinem Reichtum ſo zu Rate, wie hundert andre mit ihrer Armut!“ Doch nun zum Werke ſelbſt.

Das Hauptthema des erſten Satzes iſt von edlem Geſang, und erſcheint zunächſt in Violoncell und Horn zu dem Geflüſter der Violinen, um dann von dieſen und den Holzbläſern aufgenommen zu werden; einzelne Motivteile desſelben werden ſofort zu Gegenſätzen benutzt, welche die Hauptmelodie kontrapunktieren. Die weiche Kantilene des Seitenſatz-Themas hebt ſich charakteriſtiſch von dem Hauptthema ab. Ein drittes von feierlich-myſteriöſem Charakter tritt noch hinzu, und nun beginnt, da Bruckner die übliche Repetition des erſten Teils nicht bringt, der Durchführungsſatz. Verliert er ſich nun auch hier in kontrapunktiſche Spitzfindig-

keiten, und hat dieser Teil etwas Zerfahrenes, Zusammenhangloses, so erzielt Bruckner doch auch durch das Über- und Gegeneinander der Themen und Motive eine gewaltige Steigerung des musikalischen Ausdrucks, dessen Eindruck man sich nicht entziehen kann. Ebenso holt Bruckner bei der Wiederkehr des ersten Themas nach der Durchführung nochmals in großem Zuge auf dem Orgelpunkt E zu machtvoller Steigerung aus. Doch hat uns dieser Satz am wenigsten befriedigt, weil Bruckners leidenschaftliches Empfindungsleben ihn oft zu extravaganten, wenn auch immer genialen Improvisationen verleitet.

Ein Satz, wie er seit Beethovens Trauermarsch in der Eroica nicht mehr geschrieben worden, ist das Adagio in Cis-moll, ein Trauergesang erhabenster Art. Das Hauptthema besteht aus zwei Abschnitten. Fünf Tuben sowie Bratschen, Celli und Kontrabässe beginnen ein im düsteren Moll klagendes Motiv. Darauf stimmt das Streichorchester in E-dur einen in den Rhythmen eines feierlichen Trauermarsches sich bewegenden Gesang an. Die Trauer wird hier gleichsam verklärt durch die Erinnerung an die Thaten eines großen Mannes oder Helden, welcher der Welt entrissen wurde. Schon durch dieses aus zwei kontrastierenden Teilen bestehende Thema, hat der Komponist sich ein Mittel zur dramatisch-lebendigen Durchführung geschaffen, aber es tritt noch ein Seitenthema hinzu, dessen Charakter ein lieblich-tröstender, die trauernden Herzen aufrichtender ist. Immer wieder erscheint das erste klagende Motiv zu dem marschartigen in Dur, um im Momente der höchsten Steigerung ebenfalls in der hellen freundlichen Durtonart zu erklingen, während die Violinen aus der Höhe herab sich mit ihm verbinden. Aber immer ertönen, wenn auch nur vorübergehend, die Trauerklänge, und tröstlich, gleichsam mit dem Blick nach oben, verhallt leise der Satz.

Das Scherzo — A-moll — iſt von ſprudelnder Friſche. Dasſelbe beginnt ſofort mit zwei gegenübergeſtellte charakteriſtiſchen Themen, welche im tollen Wechſelſpiel daher ſtürzen; das Trio — F-dur — trägt einen zarten, ruhigen Charakter. Der vierte Satz hebt mit einem ſcharfkantigen Thema voll rhythmiſchen Lebens an, das Seitenthema iſt choralartig gehalten. In der Durchführung, in welcher Bruckner abermals eine ganz eminente Geſtaltungskraft entfaltet, tritt noch ein drittes Thema hinzu. Triumphierend ſchließt der Satz in machtvoller Steigerung auf dem Orgelpunkt E.

Überläßt ſich Bruckner in ſeinem Schaffen auch nicht immer der ruhig abwägenden künſtleriſchen Überlegung, reißt ſeine überſchäumende, feſſellos in das Unendliche ſchweifende Phantaſie ihn zuweilen zu Willkürlichkeiten fort, welche die ewigen Geſetze des Schönen verletzen, ſo ſpricht doch trotz aller Maßloſigkeiten ein großer Künſtler aus der E-dur-Symphonie.

Sigurd.

Konzertepos von Arnold Krug.

Dieſem ſchönen Werke des begabten Tondichters liegt das Geibelſche Epos: „König Sigurds Brautfahrt“ zu Grunde. Der Dichter entnahm das Motiv zu demſelben einer ſagenhaften Überlieferung, welche er aus Atzelius: „Schwediſche Sagen und Volkslieder“, Leipzig, Kollmann, 1842, I 271—73 entnahm. Theodor Souchay in Stuttgart hat alsdann ſeine Dichtung, welche dem Krugſchen Werke zu Grunde liegt, frei nach Geibel ausgeführt.

Sigurd iſt ein kühner Recke im weißen Silberhaar. Er rüſtet ſich mit ſeinen Mannen zur Meerfahrt; aber nicht zum Kampfe will er ausziehen, denn der Feind blieb längſt im weiten, ſondern Freude will er bringen jeder Stadt und jedem Haus. Durch ſchäumende Nordlandswogen zieht die buntbeflaggte Flotte hin, bis die Helden kamen gen Skiris Sal. Da harft' und ſang es, und die Recken lauſchten dem lieblichen Getön. Sie warfen die Anker und ſtiegen ans Land, und da erblickten ſie luſtiger Mägdlein Schar, unter ihnen Alfſonne, das ſchöne Edelkind, welches ein Lied von „Schön Thyra“, des Königs Töchterlein ſang, das nimmer und nimmer freien wollte. Sigurds Herz wallt hoch auf

vor Liebesentzücken, und nachdem Alffonne einen Labetrunk aus ihrem Kruge ihm gespendet, fühlt er voll süßer Jugendwonne den glühenden Minnetrank zu Herzen ihm dringen. Von ihrer Liebe Kuß muß sein Herz genesen, das einsam schlägt in alten Tagen. Erstaunt sehen Frauen und Mannen dem wunderlichen Gebahren des alten Recken zu. Alffonne, empört über die ihr widerfahrene Beschimpfung, zerschmettert den Krug zum Zeichen, daß sie ewig nichts mit Sigurd gemein haben wolle. Der Mägdlein Schar zerstob, doch Sigurd eilt nach Alffonne. um das schöne Edelkind als Braut zu minnen. Von der Schar seiner Degen gefolgt, sprengt er heran zu des Schlosses Thor, „wie ein Jüngling so kühn und verwegen." Alf Blondbart und Erek Harfenschall empfangen den Gast und bieten ihm den Willkommentrunk. Doch ehe die Lippen er netzt, will er ihnen künden, daß süße Minne ihn hergeführt; „als Königin begehr' ich Eure Schwester gut." Höhnisch wird er abgewiesen. Da sinnt der König Rache; und wieder zieht er vor Alffonns Schloß, und es schmetterten die Trompeten und wilder Schlachtenruf erscholl. Hochauf türmten sich die Leichen, und furchtbar mähte der grausige Tod. Als aber der Sieg entschieden war, da trugen sie auf der Totenbahre vor Sigurd die schöne Maid, um deren Herz er gefreiet. Das Auge, das nimmer die Sonne schaut, benetzt er mit seinen Thränen; auch seine Sonne ist entflohen und nur noch im Tode will er ihr nahn. Aufs freie Deck an des Steuers Bord läßt er die Maid, die schöne, bleiche, bringen und „daneben an des Königs Stand den flammenden Fichtenbrand." So fand König Sigurd sein Ende.

Die Souchayſche Dichtung, welche durch schöne Diktion sich auszeichnet, und dem Komponisten einen höchst dankbaren, sowohl an lyrischen Szenen wie namentlich im dritten Teil an dramatischen Steigerungen reichen Stoff bietet, hat in

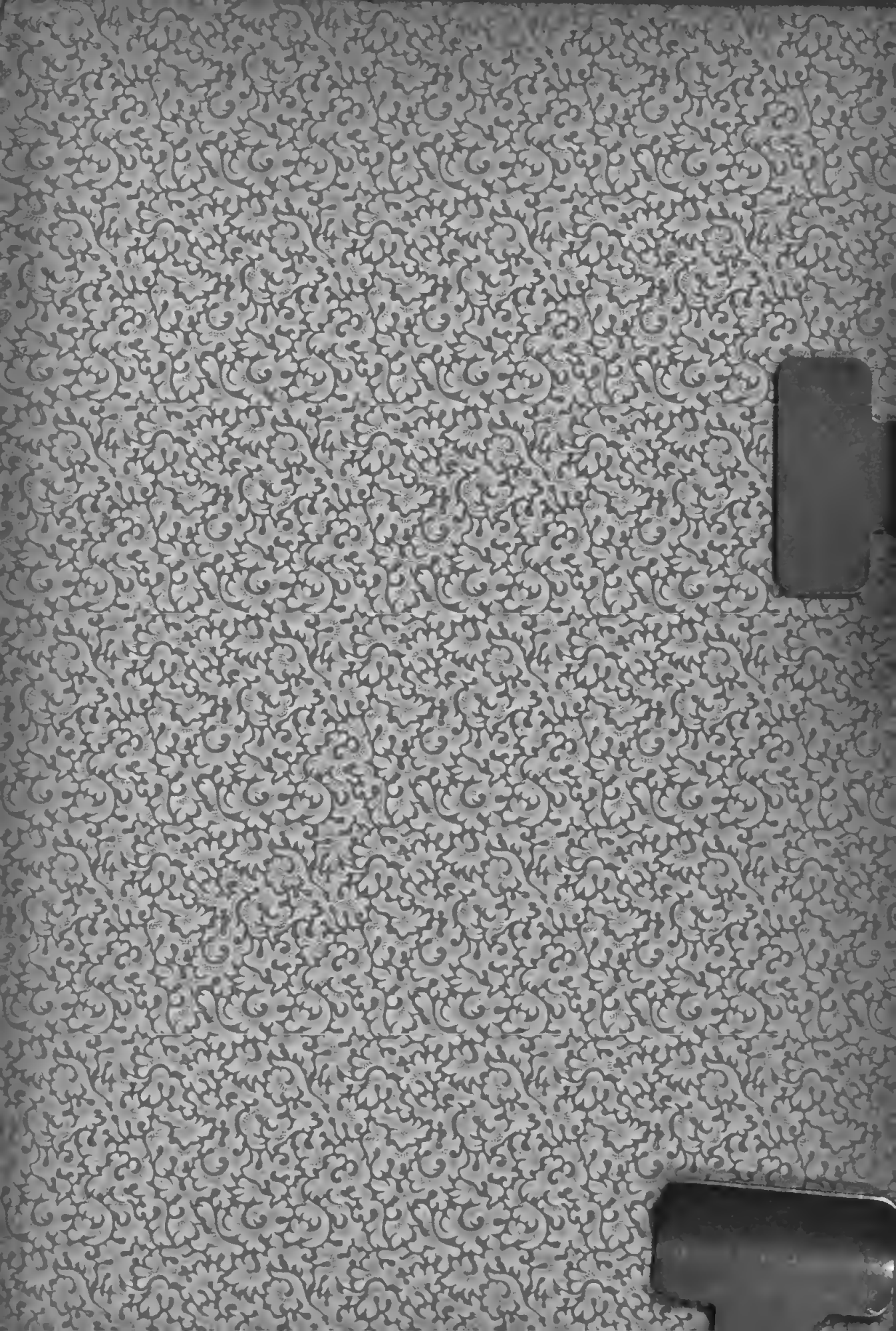
Arnold Krug einen muſikaliſchen Interpreten gefunden, welcher durch eine ſtattliche Zahl größerer Vokal- und Inſtrumental-Werke ſich in künſtleriſchen Kreiſen bereits einen geachteten Namen erworben hat.

In ſeinem Sigurd ſpricht ſich eine entſchiedene Begabung für das muſikaliſch Charakteriſtiſche aus, doch dehnt Krug dieſe Seite ſeines Schaffens nicht ſo weit aus, daß das melodiſche Element erſtickt würde. Zwar ſtehen nicht alle Szenen auf gleicher Höhe, und nicht immer hält die Erfindung dem techniſchen Wiſſen und Können die Wage; aber im ganzen iſt Sigurd ein Werk, welches überall Anerkennung und Sympathien ſich erwerben wird. Das beweiſen auch die Erfolge, welche dasſelbe bis jetzt in verſchiedenen Städten Deutſchlands und der Schweiz, ja ſogar jenſeits des Ozeans errungen hat. Die Chöre ſind friſch und voll Schwung und Feuer; die Geſänge, beſonders jene Sigurds, zeichnen ſich durch edle, ſtimmungsvolle Melodik und charakteriſtiſchen Ausdruck aus. Die Inſtrumentierung beweiſt das intime Vertrautſein mit den künſtleriſchen Errungenſchaften der Neuzeit, nur tritt erſtere zuweilen zu dick und zu maſſig auf, ſo daß der Geſang oft erdrückt wird. Freilich paßt zarter Flöten- und Geigenklang nicht zu dem Geſang alter Recken, doch würden einige Nordlands-Bläſer weniger den modernen Wikingern nicht geſchadet haben.

Unter den Chören ragen beſonders jene des dritten Teils hervor. So der mächtige Schlachtgeſang mit ſeiner an das Vorſpiel zur „Walküre“ erinnernden Inſtrumental-Einleitung: „Wie Gewitterſturm verheerend brauſt“, und der ſchönen, ausdrucksvollen Schlußſtelle: „Wild bäumten ſich die Roſſe.“ Noch überboten wird die Wirkung dieſer Nummer durch den Klagegeſang über den Tod der ſchönſten Maid, um die noch je ein Held gefreit. Düſter baut ſich zu der dumpfen Pizzikato-Begleitung der Bäſſe und der traurigen Weiſe der

Klarinetten und Fagotte der ſchmerzbewegte Chor auf. Auf derſelben muſikaliſchen Höhe ſteht der Schlußgeſang des Werkes, welcher an den Prolog wieder anknüpft. Ein ſtimmungsvoller, poetiſch empfundener Chor iſt jener, welcher den zweiten Teil einleitet: „Es war eine ſtille Sommernacht"; von Kraft und markigem Ausdruck iſt der folgende: „Als dem Morgen wich die Nacht"; dramatiſches Leben pulſiert in jener Szene, wo Sigurds Werbung höhniſch zurückgewieſen wird. Nicht auf derſelben Höhe ſtehen wie geſagt die Chöre des erſten Teils; beſonders jene der Mannen, die nicht immer vornehm in der melodiſchen Haltung ſind. An dieſem Fehler krankt beſonders der erſte Chor des dritten Teils: Schäumende, brauſende, Klippen umſauſende" mit ſeinem zu modern-ſentimental angehauchten Mittelſatz: „Sei gegrüßt du blaues flutendes Meer." Die Geſänge des erſten Teils mögen populärer gehalten ſein, aber an künſtleriſcher Bedeutung werden ſie von den übrigen Chöre weit überragt.

Dagegen ſind die Soli der beiden erſten Teile uns bedeutender erſchienen als jene des letzten. So fehlen dem Klagegeſang Sigurds an Alfſonnes Leiche: „Du all mein Licht und meines Herzens Wonne" die tieferen Schmerzenslaute, die weichen Herzenstöne; auch das Terzett zwiſchen Alfſonne, Alf und Erek ſchien uns etwas konventionell in der Stimmung. Im übrigen dürfte die Partie des Sigurd den Vorrang vor den übrigen behaupten. Wie markig und voll zündender Kraft ſind die Geſänge des alten Recken im erſten Teil, wie z. B. der fröhliche Aufruf an ſeine Mannen: „Wohlauf zur Meerfahrt, auf zu Schiff", und wie ſpricht ſich ſo tief und innig die Lenzesſtimmung ſeines jung gebliebenen Herzens in dem Gruß an die herrliche königliche Maid aus, deren Auge, ſo licht wie Frühlingszeit, es ihm angethan hat! Wie ſchön und 'gemütswahr weiß Sigurd zu

ſingen bei der Stelle: „O Zauber meiner Jugend, der neu erwacht mir iſt.“

Eine liebliche Szene voll holder Anmut iſt jene der Alfſonne mit ihren Frauen, wenn ſie die Ballade von „Schön Thyra“, ſingt, während Sigurd und ſeine Mannen ſie belauſchen. Der Geſang: „Es giebt einen Trank Vergeſſenheit“ iſt etwas monoton und wird erſt gegen Schluß lebendiger. Am wenigſten Eindruck vermochte uns, wie geſagt, das Terzett zwiſchen Alfſonne, Alf und Erek zu machen, wie überhaupt die Partien der beiden letzteren keine bedeutenden ſind. Aber im ganzen iſt Sigurd ein ſchönes und ſtimmungsvolles Werk.